

# دراسات في الأدب والثقافة



ترجمة: ست كيري جيتاد

الكاتب: محمد صالح: ستارلس مورجوان  
 المؤلف: د. محمد صالح (الغربي): ج. ب. بريسيلي  
 ملو حظا: مخون عرف (الثقافة): ت. س. اليبوت



المشروع القومي للترجمة

# الكاتب وعالمه

تأليف

تشارلس مورجان

ترجمة

شكري محمد عياد









## عن المؤلف

تشارلس مورجان (١٨٩٤ - ١٩٥٨) كاتب انجليزي لسع في فترة ما بين الحربين ، روائياً ، وكاتباً مسرحياً ، وظفرت بعض رواياته وخاصة «النبع» (١٩٣٢) و«سباركتبروك» (١٩٣٦) بانتشار واسع على جانبي الأطلسي ، كما قدم عدداً من المسرحيات الناجحة . ولكن موقف النقد الإنجليزي المعاصر نحو هذه الأعمال ظل غامضاً ، فانشغاله بقضايا أخلاقية مثل الصراع بين الروح والجسد ، ونزعته الفلسفية القريبة من التصوف ، وعنايته الفائقة بصفاء الأسلوب ، كل ذلك كان مخالفاً للتيارات الأدبية السائدة ، ولكن ثمة إقراراً عاماً بأنه كاتب جاد متمكن من صناعته . ولعل تلك الصفات نفسها هي التي أكسبته مزيداً من الإعجاب والاحترام في الأوساط الأدبية الفرنسية ، حيث انتخب عضواً في الأكاديمية .

وقد مارس النقد الأدبي طوال حياته . فتولى النقد المسرحي في صحيفة التايمز أكثر من اثني عشر عاماً (١٩٢٦ - ١٩٣٩) ، ثم واطب على الكتابة في ملحق التايمز الأدبي حيث نشرت معظم الفصول التي جمعت في كتبه النقدية الأربعة ، والتي تقرأ أهمها في هذا الكتاب . وكما قيل عن إبداعه ، يمكن أن يقال عن نقده لا ينحاز لمذهب من مذاهب النقد المعاصر ، ولكنه يركز على ثقافة إنسانية عميقة ، وتجربة إبداعية أصيلة ، واحترام لتقاليد الدراسة الأدبية ، وكأنه «سنت ييف» معاصر .

هذه ترجمة مقتطفات من كتب :

- 1 - The Writer and his world.
- 2 - Reflections in a Mirror      1 st Series
- 3 -        "        " " "      2 nd Series
- 4 - Liberties of the Mind.

تأليف :

CHARLES MORGAN

## الفهرس

الموضوع	الصفحة
الخيال المبدع .....	9
الفنان فى المجتمع .....	29
الفكرة الرومنطيكفة .....	53
الرومنطيكفة فى الفن .....	61
تراث الرمنفة .....	71
عن العفش فى الالف .....	79
إفافة .....	87
إمفلف برونفل .....	97
لوماس هارفل .....	115
افان لورفنف .....	131
«الف الأول» لورفنف .....	141
لوالفل : الفرب والسلاف .....	167
بول فرلفن .....	177
فى تعلم الكلفة .....	187
الفوار فى الروافف المسرلفة .....	213
كالف بفن رسامفن أو فرفة الففالف .....	231



# الخيال المبدع

محاضرة ألقيت في السريون في ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٣٦

Reflections in a Mirror - Second Series





الموضوع الذى يجب على أن أعالجه ليس بالموضوع السهل . ولكننى عندما سئلت فى أوائل هذا الصيف أن أختار موضوعاً ، لم يكن لى بد من اختيار هذا الموضوع ، لأنه قد شغلنى دائماً ، وكان موضوع «الخيال المبدع» كلمة استدراك على ما كتبت من قبل ، ونظرة أمدّها نحو ما أمل أن أكتبه فى المستقبل . فعناقشة الفكرة معكم تتيج لى أن استوضحها مع نفسى . لا تظنوا أننى جئت إلى هنا لأعلم ، إنما جئت لأتلمع فى صحبتكم أننا مسافرون يخرجون لاستكشاف مناطق من العقل غير مألوفة ، أملين أن نجد الحقيقة إن استطعنا أن نجدها ، وإذا وجدناها أن نستعملها كل على شاكلته وطريقته .

وما أريد أن أقوله ينقسم - تبعاً لطبيعة الأمور - ثلاثة أقسام ، أولها البحث فيما هو الخيال المبدع ، وثانيها محاولة تطبيق الفكرة على عمل واحد من أعمال أهل الفن ، أو بالذات على عمل القصاصين والشعراء ، وآخرها البحث عن مكان الفنان فى العالم الحديث ، وقيمة الخيال المبدع بوصفه إشارة إلى طريقة فى الحياة .

### **فلننظر أولاً ما لا يصدق عليه قول الخيال المبدع :**

هناك قولة مشهورة أن الإنسان إذا أراد شيئاً ما ورغب فيه رغبة شديدة فإنه حرى أن يصل إليه . وهذا صحيح إلى حد ما . فجلّ ما يحيق بنا من فشل مرده إلى تشتت الفكر ، وجل ما نحققه من نجاح مرده إلى التفرد والتركيز . والرجل الذى يريد إرادة مستمرة غالبة أن يصبح ثرياً سيصل إلى الثراء على الأرجح ، ولكن قدرته على فعل ذلك ليست مثلاً لقدرة الخيال المبدع . فمهما يكن الخيال المبدع فإنه ليس وسيلة لامتلاك أسباب الطموح والجشع .

وكذلك يجب أن نميزه تمييزاً واضحاً عن نظرية «التطور المبدع» أو الخالق ( وأنا هنا أتحدث عن تطبيق شو لهذه النظرية ، لا عن أصلها العظيم الذى وضعه برجسون) . فهذه النظرية لا تستحق الرفض الكلى ، إذ من الصحيح أن الجسم والعقل يتكيفان

طبقاً للظروف ، فإذا فقدت استعمال يدى اليمنى فإننى أصبح أعسر ، وإذا فقدت بصرى فإن حواسى الأخرى تعوضنى عن فقدته بأن تكسب حدة جديدة ، وإذا كان من الضرورى لى ولأبنائى وأحفادى أن نعيش على الأشجار فليس من المستحيل أن تثبت لنا ذبول حتى نستطيع أن نتأرجح من غصن إلى غصن ، ولكن عندما نفهم نظرية التطور الخالق على أن الناس يستطيعون بمجرد عملية الرغبة فى إطالة الحياة أن يزيدوا حكمتهم لا أن يطيلوا أعمارهم فحسب ، وعندما ندعى أننا نستطيع بالرغبة الجسمانية أو المجهود العقلى أن نحدث تغيراً روحياً ، وبالجمله حين نحاول تصوير التطور على أنه عملية صوفية وعملية مادية فى الوقت نفسه ، فإن النظرية تنهار وتضيع فى سحابات الخطابية . ولقد ساهمت هذه النظرية مساهمة كبيرة فى تضليل عقول العالم خلال السنوات الأخيرة . إن هذه الفلسفة هى المسئولة قبل غيرها عن تهيئة الناس لقبول ما يسمى «بالتفسير الاقتصادى للتاريخ» وعن اعتقادهم المحزن أنهم يستطيعون بسلسلة من الضوابط الاقتصادية أو السياسية أن يقضوا على أسباب سخطهم فى الوقت الحاضر . وهى الفلسفة الكامنة فى جنور المادية الهستيرية التى تعتقها الدول ذات النظام الديكتاتورى ، وإليها سوف يعزو التاريخ خيبة ظنون هذه الدول آخر الأمر . إن نظرية التطور المبدع تقوم على إشباع الرغبة الجماعية ، كما أن ثقة الرجل الجشع القاسى بأنه سينجح قائمة على إشباع الرغبة الخاصة . ولعل هذه الرغبات أن تصل إلى تحقيق الغرض المادى إن هى اتبعت بإصرار وبدون تفكير فى شىء سواها ، ولكن الغرض إذا أدرك تبين أنه خلو من القيمة الحقيقية . «عندما أحصل على ما أريده أتبين أنى لم أعد أريده» هذه هى صيغة جميع الماديين التى لابد منها . أما الخيال المبدع فإنه لا ينظر إلى تحقيق أغراض معينة . إنه مثل أعلى لا يزال يتباعد أبداً .

لقد قلت إن الفكرة عسيرة ؛ وما هى بعسيرة إلا فى بساطتها القصوى ، فهى :  
إننا حين نتخيل بعب فإننا نخلق ما نتخيله ؛ وإن ما نخلقه عندئذ تكون قيمة حقيقة ممتدة ؛ إنه لا شىء آخر له هذه القيمة .

وسترون على الفور كم وصلنا إلى منطقة غير مألوفة . فما معنى كلمة «التخيل» ؟ وما معنى «الحب» هنا ؟ وما معنى «القيمة» ؟ لن أشق عليكم فى هذه المرحلة بتعريف شكلى للمصطلحات ، فإن معناها سوف يظهر ، وأنا حرى أن أصل إلى قلب موضوعى بسرعة أكبر إذا أعطيتكم أمثلة للخيال المبدع ، واستميتحكم عذراً إذا بدت صبيانية اللولة الأولى ، فإنها محاولة منى لكى أفهم .

وأكثر الأمثلة إلغاً لدينا توجد فى الحكايات الخرافية ، تلك المستودعات لحكمة البشرية . والحكايات الخرافية تشير مرة بعد مرة إلى حقيقة واحدة وهى أن أصل حماقة الإنسان فى سوء استعماله للخيال ، فهو يمنح ثلاث رغبات مستجابة ؛ وبدلاً من أن يستعملها بحب ، استعمالاً مبدعاً ، يستعملها ليرضى كبرياءه أو تطلعه أو جشعه ، فتنتهى إلى لا شىء . لقد منح رجل ثلاث رغبات مستجابة . وفى نوبة جشع استعمل رغبته الأولى ليحصل على قطعة سجق . فصاحت زوجته : «يا لك من أحمق ! تضع رغبة فى قطعة سجق ، ولو أردت لك صندوق من الذهب تشتترى منه سجقاً طول حياتك !» ولم تزل تنمى عليه أنه لم يكن جشعاً بقدر ما ينبغي ، حتى استشاط غضباً وتمنى أن تكون السجقة فى طرف أنف زوجته وكانت هذه هى الرغبة الثانية ، فلم يبق إلا أن تضع الثالثة فى تمنى ذهاب السجقة من جديد ، وهكذا انتهياً إلى حيث كانا ولم يبتدع شىء ، فالخيال عقيم إذا استعمل بجشع أو حقد .

وهناك حكاية أخرى ، اخترعتها أنا ، عن إخوة ثلاثة ، منح كل واحد منهم أمنية واحدة مستجابة ، وخرجوا ثلاثتهم مغامرين . وكان كل من الأخوين الكبيرين قد عقد العزم على أن يتزوج ابنة ملك ويورث مملكة ، وقالا إنهما سيستخدمان أمنيتهما لتحقيق ذلك الغرض عندما تسنح فرصة أما الثالث فقال – وضحك منه أخواه لغموض تفكيره ووهن عزمه – إنه لا يدرى بعد كيف يستعمل أمنيته ، قال : «إن الشمس ساطعة ، ولدى ملابس أردتها ، وجواد أركبه وماء أشربه وإذا جعت فهناك توت لأكله . إننى لا أريد شيئاً سوى أن أنفرد بنفسى ، تقدماً يا أخوى وسائبعكما ، ثم لما غمزا جوابيهما وابتعدا ضحك وناداهما قائلاً : «من يدرى فقد أستهلك أمنيته قبل أن يحل المساء» فرأيا قوله قول مجنون ، وسرعان ما نسياه .

وبينما كانا يخرقان الغابة ، سمعاً صوتاً يصرخ : «أخرجونى ! أخرجونى ! بالله دعونى أخرج !» وكان الأخ الأكبر هيباً ، فلم يلتفت بل مضى فى طريقه ، أما الثانى فكان شاباً يتخذ للأمور أمنيته ، فالتفت ووجد أن الصوت كان لشحادة عجوز مسكينة محبوسة فى جوف شجرة بلوط . فقالت : «سأطلقك حالاً» ، وهم بأن يذهب إلى فأسه التى كان مربوطة فى سرج جواده . فقالت العجوز : «إن الفأس لن تغنى ، فسوف تطير من يدك» ولكنه كان عنيداً ، وظن أنه أدرى منها ، فأحضر فأسه وهزها بكل قوته ، فإذا هى تطير مثومة من يده : فسأل العجوز : «إننى كيف أطلقك ؟» فأجابته : «ليس هناك إلا طريقة واحدة : أن تسمح لى بأمنيته» ولكنه هز رأسه وأجاب : ليس لى

إلا أمنية واحدة ، وسأحتاج إليها لأنال أميرة ومملكة ، ولكنه كان شاباً حسن النية ، ومع أنه هز رأسه ، فقد هزه بحزن .

وبعد برهة مر أصغر الإخوة ، وهو يغنى لنفسه سعيداً . فقد كان شاعراً ويبلغ من سعائته أنه كاد لا يسمع صراخ العجوز من الشجرة . وكانت تصيح «أطلقوني ! أطلقوني!» وأحضر الشاب فأسه كما فعل أخوه من قبل ، وألف رجل من أهل الهمة قبله ، وكانت العجوز قد شيخت وسمت الشباب نوى الفئوس ، فقط كان يبدو أنهم لا يملكون إلا فكرة واحدة ، وكانت الفأس تطير من أيديهم دائماً . ولكنها كانت تحب البشر حتى في حماقتهم ، فقالت في صبر كما قالت ألف مرة من قبل : «ليس هناك إلا طريقة واحدة : يجب أن تسمح لى بأمنيتك» .

فسألها الشاب : «ولكن كيف عرفت أن لى أمنية ؟»

فقالت العجوز : «كل امرئ له أمنية» .

فسألها الشاب : «وكيف أمنحك أمنيته ؟ ليست الأمنية كيساً من اللوز فتنتقل من يد إلى يد» .

قالت العجوز : «لا ، ليست الأمنية كيساً من اللوز ، ولكنك إذ عرفت ذلك فقد عرفت شيئاً . هذه بداية الحكمة . فلول العبقرية أن تعرف ما الأمنية وأول القداسة والقوة أن تعرف كيف تهيبها لغيرك» .

فصاح الشاب : «القداسة والقوة ! ما أكبرهما كلمتين . ليس الأمر عسيراً كما تقلن يا أمى العزيزة . لو كنت شابة حسناء لكان الأمر جد يسير إذن . لأحب كلانا صاحبه ، وحلت أمنيته فيك ، وجعلها حبك لى أمنيتك» .

قالت العجوز : «نعم ، ولكننى لست بشابة ولا حسناء . فلتبحث عن طريقة أخرى» .

فتمشى الشاب نهاباً وجيئة بجانب الشجرة ، وقد استغرقه الفكر ، حتى قال أخيراً : «إذا أنا مت ، ألا تتطلق أمنيته وتعيش فيك من جديد ؟» .

فأجاب العجوز : «هذا صحيح أيضاً ، ولكنك الآن شاب فى غفوانك ، وأمامك رحلة طويلة . فلتبحث عن طريقة أخرى» .

فجلس الشاب على الأرض ، وكانت الشمس تسطع من خلال الأشجار وكان

سعيداً لأنه شاب ولأن فيه أمنيته . وكان في الوقت نفسه غير سعيد لأن في هذا العالم الجميل امرأة عجوزاً شوهاء سجيبة ، ولا حيلة له في خلاصها . وكان شديد الذكاء ، ففكر في ألف وسيلة : بالفنوس والعصى ، بالمطارق والمناجل ، بالمسامير والبكر ، ولكنه عرف بقلبه أن المسامير ستنزلق ، والبكر سيأبى أن يدور ، والعصى ستتتكسر ، والفأس ستطير من يده ، وأخيراً ، ولأنه كان سعيداً وغير سعيد في آن معاً ، انطلق يغنى ، وكانت أغنية حب للأميرة التي لو كانت المرأة العجوز شابة جميلة حرة لكانتها ، وعندما أتم أغنيته كانت تقف أمامه : حرة ، بارعة الحسن ، ناضرة الشباب . وقالت : «الآن لا تملك أمنية واحدة بل ألفاً ، كلما غنيت نزلت عن أمنية ، فإذا نزلت عنها تحققت» .

فأجاب الفتى : «هذا جميل ، ولكن ماذا كان من أمر أخوى ؟» .

قالت الفتاة ، ولم تكن في ذلك الحين شديدة الاهتمام بأهل الهمة : «أما الذي يتخذ لكل أمر أهميته فسيعود مسرعاً لبحث عن فأسه الغالية التي تركها على الأرض هنا ، وسيتمنى أن يشحذها وهكذا يجد نفسه ممسكاً ، حيث كان مصيحاً . أما الهياج فقد لقي دبا ، فأحال نفسه أسداً ، ولولا زئيره لما سمعنا بخره مرة أخرى» .

أرجو أن تعذروني إن كنت قد أخطأت حين قصصت حكاية خرافية بين هذه الجدران التي يفيض في جوانبها العلم . فإذا دعوتكم قصاصاً ليحدثكم فيجب أن تنتظروا منه أن يروي قصصاً ، لأن هذه هي طريقته في التعبير عن نفسه . وإن أنزع عن خرافتي ما عساه أن يكون فيها من مزية بالجوء إلى تفسيرها ، ولكنكم لا بد قد لاحظتم شيئين : الأول أن الحافز إلي الخيال المبدع ليس حافزاً فكرياً بل هو صورة من صور الوجد . لقد كان من الممكن أن ينجح الشاب بفعل الحب أو بفعل الموت . وقد نجح فعلاً بأن غنى أغنية حب ، أى بفعل الشعر . ولابد أنكم لاحظتم - ثانياً - أن الخيال المبدع عملية متبادلة . فهو نتيجة قوتين متفاعلتين : قوة الإعطاء وقوة التلقى . إن الشباب لم يتمن - فقط - حرية المرأة العجوز ، بل أعطاهم أمنيته بخياله ، فتلفته واستجاب له . واسمحوا لي أن أتوسع قليلاً في هاتين الفكرتين ، وأن أطبقهما على أمثلة أخرى من الخيال المبدع .

وسأشير إشارة شديدة الإيجاز والتعميم إلى أحد هذه الأمثلة ، وهو مثل الصلاة ، لأن الموضوع - من ناحية - أوسع من أن نقتحمه هذا المساء ، ولأنني - من ناحية أخرى - لا رغبة لي في مناقشة الآراء الدينية . ولكنني أعتقد أن العلماء في جميع

الآديان مجمعون على أن الصلاة وسيلة يمكن أن يحقق بها المرء تغييراً روحياً . وإسناداً في حاجة إلى أن نبحث هنا عما إذا كانت تنتج نتائج مادية أكثر . فوظيفة الخيال المبدع إحداث تغيير روحي ، هي تغيير القلب ، تغيير طبيعة الإنسان ، وبهذه الناحية من الصلاة شغلنا الآن . والصلاة التي تحدث تغييراً من هذا النوع تتفق تماماً مع الشرطين اللذين أُلعت إلى أنهما مميزات لفعل الخيال المبدع - فهي وجدية لا فكرية ، وهي فعل متبادل بين الإنسان وربه ، تلق وامتلاء . ولكن الإنسان في هذه الحالة ليس هو المعطى أو المألى ، فكل صلواته وكل عباداته وكل شعائر العظمة ، سواء أكان كاثوليكياً أم پروتستانتياً ، بونياً أم هندياً ... ترمى إلى تطهير نفسه من العوائق الروحية ، وفتح قلبه ليستطيع أن يستقبل ربه ، ليأذن للروح الأعلى أن يدخله وينعشه . والواقع أن كل كتاب صوفي رأيت يخبّر عن قصة واحدة ، لا أن الإنسان وصل إلى الله بل أنه استطاع أن يتقلب على مقاومته الشهبانية والفكرية لله . ولقد كان قديس العصور الوسطى يتحدثون دائماً بأسلوب الاستعارة ، مشبهين أنفسهم بعروس تتلقى عريسها . والاستعارة تختلف شكلاً ، ولكننا نستطيع أن نجد في جميع الكتابات الصوفية . عند جميع الشعوب هذه القصة نفسها ، عن عمل الخيال المبدع بالفعل المتبادل بين الإنسان الذي ملأه الجبور وبين الروح الأعلى : قبول وامتلاء غني لم فيه من حب .

وانرجع البصر لحظة لنرى إلى أي مدى بلغنا ، إن الخيال المبدع وسيلة لإحداث التغيير الروحي ، والحب شرط له . فالحب هو جوهر القيمة الروحية ، وتجب العناية بالتمييز بينه وبين طلب شيء أو «إرادة» شيء ، كما تحب العناية بالتمييز بينه وبين التوهم أو أحلام اليقظة ، وأساس التمييز أن هذه جميعها - الطلب والإرادة والتوهم - أفعال واحدة أو ناظرة إلى الذات ويمكن أن يقوم بها الإنسان بنفسه ، في حين أن الخيال المبدع مثل المغناطيسية يحتاج إلى قطبين حتى يوجد قطب موجب وقطب سالب، فهو ليس فعلاً واحداً بل متبادلاً : إعطاء ، وتلق ، وهو يحتاج إلى توتر يصل بين المعطى والمتلقى ، والفن أحد أشكال ذلك التوتر .

بهذا أصل إلى لب موضوعي ، وأقترّب من طرح هذه الفكرة عليكم ، وهي أننا عند نقد الفن نميل ميلاً مسرفاً إلى بحثه بلغة المجتمعات الأدبية المغلفة ، وإلى بناء أحكامنا على أجوبة تقدمها عن أسئلة مهما يكن من أهميتها فإنها ثانوية بجانب السؤال الذي قلما نسأله ، والذي يرجع ، أو ينبغي أن يرجع ، إلى جذور الإسطاطيقا . إنه يرجع إلى جذور الإسطاطيقا لأنه يرجع إلى جذور الحياة ، فقد تعود الناس أن يسألوا عن كتاب أو صورة ، أهو رومنسي ؟ أهو طبيعي ؟ كانت هذه هي الأسئلة التي بدت طبيعية لمعاصري ميسيه ، ثم لمعاصري زولا من بعد ، وحين كانوا يجيبون بنعم كانوا يصحبون ذلك بالاستحسان ، ولو أجبنا اليوم بنعم عن الأسئلة نفسها فالمرجح أن نصحب ذلك بالاستهجان ، فقد تغير النمط المستملح . ألم تكد تحدث معركة في أحد مسار حكم منذ مائة سنة تقريباً لأن فكتور هوجو أقام ما يشبه الثورة في الفن لإدخاله طريقة التضمين في عروضكم الإسكندري التمثيلي ، والآن يمكننا أن نرى أنه لم يخن مبدأً فنياً حيوياً . فما عدنا نقول إنه بما أن راسين كان فناناً فهو هوجو غير فنان . ونحن نرى أن ذلك النقد المعاصر وإن كان معقولاً ومثيراً للاهتمام في لفته إلى تغير في الشكل فإنه كان خارجاً عن الموضوع من حيث مساسه بطبيعة الفن نفسه . فإذا كان هم النقد أن يكتشفوا هل هوجو فنان أم لا فقد كانوا يوجهون سؤالاً خاطئاً .

أولسنا نحن أيضاً نوجه إلى أنفسنا أسئلة خاطئة ؟ فالنمط المستملح في امتحان الكاتب في هذه الأيام هو : هل هو حديث ؟ هل يتفق عمله مع روح العصر ؟ وكثير من النقد يذهبون إلى أبعد من ذلك فيسألون : هل يدرك أن أهوال الحرب تهدد العالم ؟ وهل تعكس كتاباته ذلك الخوف ؟ إن لم يكن كذلك فهو رومنسي وهو حقيق بأن يدان . أو هناك سؤال آخر يقام عليه حكم اسطاطيقي : هل ينتمي هذا الكاتب إلى الحزب الذي أنتمى إليه ؟ أهو من اليسار أم من اليمين ؟ ولا حاجة بي في هذه الرحاب المكرسة للعلم والدرس غير المتحيز أن ألح على ما في مثل هذا السؤال من شر وفساد ، ولكنني أرجو أن تلاحظوا أن الواحد من هذه الأسئلة يسلم إلى الآخر ، وأن السؤال

عن كون الكاتب حديثاً يعنى السؤال عن معنى كونه حديثاً ، وليس هذا السؤال بعيد  
عن السؤال إلى أى حزب ينتمى .

وإلى هذا ستصلون حتماً فى فرنسا وسنصل فى انجلترا إذا مضينا نوجه  
الأسئلة الخاطئة عند الحكم على عمل فنى ، فليس المهم أن يكون رومنسياً أو طبعياً أو  
رمزياً ، بل أن يكون عملاً من أعمال الخيال الإبداعى أو لا يكون . هل يحتوى فى  
داخله على تلك البذرة التى تمكن الناس من أن يتخيلوا تخيلاً مبدعاً ، والتى ستمكنهم  
من أن يفعلوا ذلك جيلاً بعد جيل ؟ فمن الحق أنه لا يوجد عمل فنى خالداً بنفسه ،  
فبقاؤه وقيمته لا يتوقفان على أى شيء محكوم عليه بمقاييس معاصريه فحسب ، بل  
يتوقفان على ما فى قوته أن يصبح فى المستقبل . فإذا كان له أن يبقى وأن يظل  
ناضراً فيجب أن يعاد خلقه دائماً فى عقول من يتلقونه . إذا كنتم تقدرون راسين ، فهل  
تظنون أنكم تقدرونه لنفس الأسباب التى دعت إلى تقديره فى القرن السابع عشر ؛ إن  
المسرح الفرنسى اليوم والفكر الفرنسى اليوم ما عادا يحبان من الشاعر المسرحى أن  
يظهر تطور حديث عن طريق الرسل ، ويفسر شخصياته عن طريق الوصيفات مستودعات  
الأسرار ؛ وعلى الجملة فإن البناء الدرامى الكلاسيكى ، الذى التزمه راسين التزاماً  
شديداً ، مناقض لروح النقد الحديث كله ؛ وعلى الرغم من ذلك لم يزل راسين حياً وإن  
هاجمه الكثيرون . ستقولون : «ماذا ! أتضرب لنا مثل الخيال المبدع براسين شاعرنا  
الذى قد يكون له ما شئت من فضائل النظم ولكنه من شر ما يختار من مثل للفنان  
العظيم المبتكر الذى يشعل خياله قلوب أهل هذا الزمان ؟» وستقولون : «لقد كان فى  
راسين كثير من الفضائل الباردة التى استحسناها بوالو ، ولكن لماذا اخترت راسين  
للممثل لصدق نظريتك يا أجهل الإنجليز ؟» لقد اخترته لأنى لو اخترت موليير أو حتى  
كورنى لكان الأمر يسهل جداً . لقد اخترت راسين لأنه عسير ، ولأنى لو استطعت  
إقناعكم بأنه حى لأن فيه بذرة الخيال المبدع لكنت قد مضيت شوطاً بعيداً نحو إثبات  
قضيتى . وإنى لأقول لكم ، ولا سيما الشباب منكم ، ولعلمهم ثائرون ثورة عنيفة على  
الاشكال الكلاسيكية ، إنكم لا تستطيعون إذا كنتم فرنسيين حساسين أن تشهقوا  
تمثيل «فيدر» بون أن تعتریکم هزة فى لحظة ما من المساء ، مهما تكن مقاومتكم  
الحديثة . ليس هذا صحيحاً ؟ قد تعترضون بأن كمال النظم عند راسين يجعله  
متشابهاً ، وإنه لذلك - نقيصة . وأنا أميل إلى موافقتكم بوصفى انجليزياً يعشق  
زخافات شكسبير البديعة . ولكنى أعلم - مهما تكن أذنى عاجزة عن إدراك لغتكم



البديعة - أن في «فيدر» أبحاثاً ترفعني فوق نفسي ، وتجعلني ألهم ، وترسل نوعاً من السحر في جسمي ، وتبعث حياة جديدة في خيالي ، وما تجعلني أتخيله ليس هو ما تخيله راسين بحال ما . فلست أدعي أنني شديد الاهتمام بمصير أحد من شخصيات مسرحيته ولكنه يحمل في عبقرته سيف الحياة الذي يطعنني طعنة تبعثني لحياة جديدة مستقلة ، ويضطرني أن أتخيل لنفسي ، وهذه هي قوة الفنان الحقيقية ، وهذا هو خلوده الحقيقي .

هل تسمحون لي أن أقدم إليكم مثلاً آخر ، مختلفاً في نوعه ، وليكن من لغتي هذه المرة ؟ من المألوف في إنجلترا أن يتحدث القوم عن شكسبير على أنه صاحب تمثيل لا يبارى ، وأن ينظروا إلى أعماله على أنها جماع الحكمة الإنسانية ؛ ولست أمارى في حكمته ، أو سعة خبرته ، أو أننا قد نجد في أعماله عمقاً وتنوعاً في تعليم الأخلاق ، فهذه الأشياء تزيد في عظمته ، ولكنها ليست جوهر هذه العظمة ، ولا هي سبب خلوده . والدليل على ذلك هو أن هزة الرجل ، تلك الصفة - فيه - التي تمتد خيال السامع فجأة ، توجد في مقطوعة غنائية كهذه :

« حبيبتي أنا .. ما يحيرك ؟  
هذا حبيبك جاء يخبرك .  
هذا المغنى الصادح الباكي .  
تمهللى يا حلوتى هنا  
فمنتهى رحلتنا أنا  
نلقى الهوى .. ما الحق يخفأك  
ما الحب ؟ ليس الحب عند غد  
هل يضحك السعداء بعد غد ؟  
ما سوف يأتي في يد المجهول  
وطول منظر الهوى خسران  
هاتى ثنى من ثغورك الريان  
إن الشباب نضارة وتزول »

ستلاحظون أن ما «يقوله» شكسبير في هذه المقطوعة لا يتجاوز هذا: «أنت شابة . الحياة قصيرة . قبليني الآن» . وليس في هذا فلسفة مبتكرة ، ولا خبرة فريدة ، ولا درس أخلاقي عميق . إنه يقول ما كان الإليزابيثيون يقولونه دائماً ، لأنهم كانوا في خوف مستمر من أن يعيث الجدرى في المحاسن ، وأن يلتهمها الموت المبكر . لكن بينما كان معاصروه يكتبون كتابة مملّة جداً عن هذا الموضوع ، ولهذا نسيناهم نحن الذين لا نخاف الجدرى كثيراً ، إذا هو يكتب - ولديه نفس الموضوع - مقطوعة أعتقد أنها أعظم مقطوعة في اللغة الإنجليزية . قد ينسى «هملت» في يوم من الأيام ، ولكن هذه المقطوعة - فيما أحسب - ستظل تذكر . لماذا ؟ ليس لما تحتوى عليه . بل لما تؤديه من خارج نفسها . وإننى لأشعر حين أقرأها كأن نافذة فتحت فجأة في ظلام المعرفة والخيرة ، إن الشباب يسرى فيها ، والحب يسرى فيها : الشباب نفسه والحب نفسه ، الحقيقة التى وراء الظواهر . وفى هذا هى تختلف عن قصائد أخرى أقل منها ، تغنى لشباب امرأة واحدة ، مهما يكن هذا الغناء عذياً . فلنتحدث عنها على هذا الوجه : إن قصائد دونها عظمة تضىء وجهاً واحداً أو وجوهاً كثيرة ، ولكن هذه الغنائية تعلا القارئ نفسه نوراً حتى ليخال نفسه لحظة ، وهو يقرأ ، إلهاً له قوة الآلهة وحُبهم وشفغهم . يحدثنا دستوفسكى عن رجل ركع أمام امرأة قائلاً : «لست أركع لك بل للإنسانية المعذبة فى شخصك» . وهذه ومضة من ومضات العبقريّة تناظر تلك . وإن تجد ثلاثة فنّانين مختلفين بعضهم عن بعض أكثر من اختلاف راسين وشكسبير ودستوفسكى ، وإن تجد ثلاثة فنّانين يستخدمون أساليب أكثر اختلافاً ، ولكنهم فى الأمثلة الثلاثة التى ذكرتها يلتقون فى هذا : قوة على أن يصبحوا ومضة اتصال بين الله والإنسان ، وأن يمتكوا كل إنسان من أن يعلو بخياله عن جسده ، حتى يرى الله ويدخل فيه . وأنا أستعمل كلمة «الله» ، ولكم أن تفسروها كما تحبون ، فلست هنا رجلاً من رجال اللاهوت ، وكل ما أعلمه أنه إذا لم يكن للكلمة معنى لديكم ، فلا يمكن أن يكون للفن معنى ، ولا للإبداع معنى ولا للخيال مجال .

كيف ، إذن ، ينبغي أن يعيش الفنان ويعمل ؟ لقد كتب جورج مور هذه الكلمات إلى شابة صغيرة كانت تحاول ممارسة فنه :

«إذا خرجت لتتسلى عندما تعجزين عن الكتابة فسوف ينتهي فلك إلى لا شيء . إن حياة الفنان هي في هذه كحياة البهلوان : يجب أن يمارس صنعه كل يوم ، حين يسعفه الإلهام وحين ينأى عنه . إنه يجب ألا ينتظر الإلهام ، بل يظل يناديه ويستنزله دائماً ، وسيجيئه أخيراً ... إذا أردت أن تسمعي صوت آلهة الوحي فيجب أن تعدى لها ساعات صمت وألا تياسى إذا أخلفت موعدها معك . ولتستقبلي آلهة الوحي كما ينبغي استقبالها . يجب أن يكون لك مسكن وأن تتناولى عشاك فيه وحدك في معظم الأحيان» .

وانتم تلاحظون أن مور مثل بودلير يشبه حياة الفنان بحياة البهلوان ، فهو يجب أن يدرّب صنعه دائماً كما يدرّب البهلوان عضلاته ؛ ولكنني أفضل القول بأن الفنان يجب أن يقتدى في حياته بالفرنسيين ، فلا يكتفى بممارسته لصناعته فحسب ، وهذا نظير شعائر العبادة ، بل يعد روحه ويخضعها أولاً وقبل كل شيء . ومور نفسه يشير إلى هذه الفكرة بقوله : «وأن تتناولى عشاك فيه وحدك في معظم الأحيان» .

ولكن للنظر أولاً في ممارسة الفنان لصناعته . إن كانت الصنعة غرضاً في نفسها فإنها لا قيمة لها ، وهناك كثيرون يعلنون احتقارهم للرجل الذي يقضى شهراً في صياغة فقرة ، لأنهم عاجزون عن مثل صبره ، وأمثال هؤلاء النقاد يقولون إن الصنعة المحكمة غرور وتنفج . فهم يصيحون : هل يحسب زيد من الناس أنه قد بلغ من خطر الشأن أن تختار كل كلمة من كلماته كما لو كان مصير العالم متوقفاً عليها ؟ ، وهناك جواب سهل على ذلك . إن الصناعة المحكمة عمل من أعمال المتواضعين لا من أعمال المتكبرين . فالرجل المتكبر الغارق في أمور الدنيا يركن إلى نفسه ، يؤمن بحكمته ويستسلم لذلك ، فهو يخط ما يتفق أن يكون في رأسه كما يرتجل خطيب الشارع من

فوق برميله . أما الفنان فهو يعلم أنه ليس بنفسه شيئاً ، إنما هو أداة ، وهو يشعر أنه أداة ، وواجبه إتقان أدائه . ليس هو الذى سيلقح خيال أجيال لم تولد بعد ، بل تلك القوة الخالدة الخارجة عنه والتي تعمل من خلاله ، تلك القوة التى يسميها بعض الناس الله وبعضهم ربه الشعر .

وهناك اعتراض آخر يجب أن نرد عليه . فكثيراً ما يقال إن الرجال العاديين والنساء العاديات لا يكثرثون بالأسلوب ، لأنهم ليسوا من أهل صناعة الآداب ، وبناء على ذلك فإن الأسلوب مضيعة للوقت ، فهل يمكن أن يقال إن معظم الناس الذين يذهبون إلى المسرح لا يهتمون بأسلوب التمثيل لأنهم ليسوا ممثلين ولا نقاداً ؟ وهناك رد آخر أيسر من هذا : أعتقد أن قليلاً من الفرنسيين يمكن أن يخالفونى فى أن تأثير ترجمتك للكتاب المقدس فى لغة انجلترا وتفكيرها . والسبب هو أن الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس هى المعجزة الكبرى لأدبنا من حيث الأسلوب . ويقال إن الذى أنشأها لجنة عينها الملك جيمس الأول ، فإن صح ذلك فإنها الخدمة الوحيدة للفن التى قامت بها لجنة انجليزية . ومادة هذه الترجمة من تاريخ وأخلاق موجودة كلها فى كتابكم المقدس ، ولكن كتابنا أية من آيات الأسلوب ، وهو معيار أدبنا كله ، والعمدة فى نحونا ونظمنا للجمل واختيارنا للكلمات ، وهو النار التى تكمن فى الحديث العادى للفلاح والتاجر والأرستقراطي ، من جيل إلى جيل . لقد فعل الكتاب المقدس أكثر مما فعلته أية قوة أخرى - فيما عدا البحر - ليعطى انجلترا الوحدة والعظمة والشخصية ، فلماذا ؟ ليس ذلك راجعاً إلى ما يحتوى عليه فسحب ، لأن ثمة ترجمات أخرى قد أخذت من الأصل نفسه ، بل إلى أن أداة الفنان مستكملة فيه .

ماذا نغنى باستكمال الأداة ؟ ما الأسلوب الكامل ؟ أليست أساليب الفنانين جميعاً مختلفة ؟ فكيف إذن يمكننا أن نضع القواعد ؟ حقا إن ذلك غير ممكن ، ولكننا إذا نظرنا إلى المشكلة من وجهة الخيال المبدع ، لا على أنها حرب بين الطبيعية والرمزية والتأثرية ، فإن فى مقدورنا أن نستنبط منها أفكاراً على شىء من القيمة . لقد استعملت هذه الكلمات فى كتاب قديم لى : «إن الفن نبأ عن الواقع لا يمكن التعبير عنه بوسائل أخرى» . وأقول إن الواقع - ذلك الواقع الكامن خلف الظواهر - عسير على التعبير لسببين : لا لأنه غامض فى نفسه ، فكل الصوفية الذين زعموا أنهم وصلوا إليه يخبروننا أن أولى صفاته البساطة : «كحلقة عظيمة من نور صاف لا نهائى ، كله هدوء

وكله إشراق» - بل لسببين راجعين إلى قصور لغتنا . فاللغة قائمة على ملاحظة الظواهر ، في حين أن الواقع هو ذلك الذى يسمو على الظواهر . واللغة وقف على التمييز بين الأشياء بأعيانها تشير إلى ما بينها من اختلاف أو تشابه ، فى حين أن الواقع يسمو على كل وجوه الاختلاف ويتمثل فى الوحدة ، لا وحدة المخلوقات فيما بينها فحسب ، بل وحدة الخالق مع الخليقة . هذان هما الوجهان الأساسيان لقصور اللغة . وغاية الأسلوب هى أن يتغلب عليهما ، مستعملاً اللغة بحيث يستطيع خيال القارئ . وقد لقح وحمل ثمرة الخلق أن يتجاوز اختلافات الظاهر إلى وحدة الحقيقة . وإذا مضينا ، نسأل وما الأسلوب الذى يمكن القارئ من تلقى «نبا الواقع» من خلال ضجيج الكلمات ؟ فإن الجواب يعتمد فيما يظهر على شيئين : الشكل والضغط . ولابد لكل فنان أن يقرر - وفقاً لطبيعته - ما الشكل الذى سيستعمله ، فإن فرديته تتمثل فى اختياره للشكل . ولكن عمله - لبقى - يجب أن يكون ذا شكل : أى أنه يجب أن يعطى بصورة متصلة ، جملة بعد جملة ، وفقرة بعد فقرة . وجزءاً بعد جزء ، شعوراً يناظر الشعور الذى تعطيه الأغنية والذى تعطيه الحياة نفسها : بأن النهاية فى البداية وأن ما هو غير كامل يسير نحو الاكتمال . فغرض القافية أن تحيى القافية السابقة ، وقيمة الأشكال جميعها أنها إذ تعد بتحقيق ما لم يتحقق بعد . فهى تخلق فى الإنسان ذلك التوتر ، ذلك القلق الروحي ، ذلك التوقع والأمل الذى هو حافز الخيال . وكما يمكنه أن يرى فى الموت تحقيق توقع ما ، وفى الحب تحقيق توقع آخر ، وكلاهما يفتح أمامه توقعاً جديداً أعظم من ذلك الذى تحقق - فكذلك يمكنه أن يكتشف فى شكل العمل الفني ذلك الوعد المؤكد بالسلام ، الذى ينبع منه العمل الفني . ولكن الشكل وحده لا يكفى . فهناك ضغط وراء الشكل فى الأسلوب العظيم . وأنه ليشعرك بهذا الضغط وأنت تقرأ . فأنت تشعر أن كل سماوات الواقع تضغط على عقل الكاتب ، وأنت ترفع بصرك ، وتتخيل ، وتتفتح أمامك سماواتك أنت . إننى لا أقول بأن أول واجبات الفنان إكمال أدائه تقديراً منى للأسلوب علي أنه حلية لفظية ، بل إيماناً بأن هذا الشكل وهذا الضغط يطهران روح الإنسان .

ثم عليه واجب آخر أعظم: أن يتعلم كيف يخضع. لقد قال جورج مور : «إذا أردت أن تسمع صوت آلهة الوحي فيجب أن تعدى لها ساعات صمت» . إنها يجب ألا تكون ساعات صمت فقط ، بل ساعات خضوع أيضاً . يجب ألا نساألها ولا نضجر لغيابها . يجب ألا نوجهها ، حين تأتى ، لإشباع سلطاننا أو غرورنا ، بل كما تريد هى نفسها أن توجه . وإذا دعاك الناس أستاذاً فلست أنت بل هى التى علمتهم أو واستهم ، وإذا

أزبدرك أو سخرؤا منك فلا تكرههم ولا تكل لهم بكيلهم ، بل أسأل نفسك سؤالاً واحداً: هل خنت رية وحيك ؟ فإن كان ذلك فهم محقون فى احتقارهم ؛ وإن كانوا غير محقين فتحمل احتقارهم من أجلها . لا تكل صاعاً بصاع ؛ لا تدخل فى جدال كان ، إلا أن يكون دفاعاً عن حرية الفنانين فى أن يكونوا فنانين؛ لا تشغل نفسك كثيراً بمعاصريك ، إلا أن يكون لاكتشاف ما فيهم من خير . لا تنتصر لفريق ؛ كن فى سلام ، وحيداً .

وقبل ذلك كله لا تخشى السخرية . لا تخف أن تبذل نفسك . إن الخوف من الاستهزاء هو لفة الأدب المعاصر . يقولون لنا إن روح عصرنا هى روح شك وسخرية ، وإن كل ما يكتب يجب أن يصلح بقليل من الملح ، وهذه النظرة هى نتاج تهيب قاجع ، وهى تنتج بدورها ذكاء عقيماً : قصائد مستوحاة من الحقد السياسى ، وروايات لرجال يسارعون إلى احتقار شخصياتهم ، خشية أن نضحك لأنهم أعجبوا بشىء ناقص كهذا الإنسان أو أحبوا شيئاً ناقصاً كهذه المرأة . ولكن الرجال والنساء وحقاقتهم وعذابهم وطموحهم والله الذى فيهم ، تلك هى مادة فننا ، ويجب أن يخضع لهم الفنان كما يخضع لكل شىء آخر . ما كان الفنان فى هذا العالم ليصلب البشرية بل ليغسل قدميها .

ومع ذلك فكثيراً ما يقال إن الكاتب الذى يدبر حياته على النمط الذى وصفته ، ويكرس جانباً كبيراً منها للتأمل والإتقان البطيء لصناعته ، مثل هذا الكاتب يبدى انصرافاً عن التعاطف مع إخوته البشر ؛ وإنه أنانى فى انعزاله الظاهر . ولقد يسأل السائلون ما قيمة فنه فى عالم مائج مضطرب ، وأى معنى يمكن أن يحمله لقوم يحتاجون إلى عمل ، ونسوة وأطفال جوع ؛ لتلك الكتلة الضخمة من البشرية التى تصارع فى سبيل الأمن والسلام . ولقد يسألون : ماذا يمكن أن تكون قيمة قصة لرجال يعيشون فى خوف الموت ، ولا سيما إذا كانت قصة لا تعكس مبادئ حزب ما ، ولا تعنى عناية مباشرة بالصراع القائم فى سبيل الوجود ؛ ولقد يقال عن أولئك الذين يكتبون مثل هذه القصص إنهم «منعزلون عن الحياة» ؛ وإذا أُجيب بأنه من العجيب إذاً أن يقبل على قراءتهم مثل هذا العدد الكبير من الناس فى أنحاء العالم ، جىء باتهام جديد ، وهو أن هؤلاء القراء أنفسهم لابد أن يكونوا «منعزلين عن الحياة» ، أو حريصين على «الهروب» منها . وأذكر أنى حين كنت فى ألمانيا للمرة الأخيرة فى يونية ١٩٣٤ استفسرت باهتمام عن موقف الحكومة من الفن وكنت أفهم جيداً أنها تصادر الرأى المخالف للنظام ، فهذا إجراء عادى فى جميع البلاد الحديثة العهد بالثورة ؛ فالحكومة التى قامت على القوة ، والتى لا تزال غير واثقة من مركزها ، ما كانت لترضى قط بمواجهة النقد . ولكننى ألححت فى الاستفسار سائلاً عن الموقف الرسمى من الأعمال الفنية التى لا شأن لها بالسياسة على الإطلاق : من قصة حب خالصة مثلاً ، «كروميرو وجوليت» ، أو «سيول الربيع» لتورجنيف ، أو «مانون» لسكو ، فقيل لى إن مثل هذه القصة قد لا تصادر حتماً ولكنها تعامل بازدراء . لماذا ؟ لأنها لا تؤيد الحكومة تأييداً إيجابياً ، لأنها لا تعكس «النظرة النازية إلى الحياة» إن أولئك الذين يتحدثون عن الفنان على أنه « منعزل عن الحياة » هم نازيون وإن لم يشعروا بذلك ، فهم يزعمون أن لا شئ يستحق الكتابة سوى نظرتهم هم إلى الحياة ، أو «الفلت أنشاونج» الذى يعتقونه .

وإننظر إلى المشكلة نفسها من وجهة نظر أخرى - من وجهة نظر القارئ العادي، لا من وجهة نظر الكاتب نفسه . يقال إن الكاتب الذي لا يشغل نفسه بالشئون الحاضرة بطريقة مباشرة ، والذي يفكر في الرجال والنساء على أنهم أفراد لا على أنهم وحدات في كتلة - سواء أكانت هذه الكتلة أمة أم جنساً أم طبقة اقتصادية - يقال إن مثل هذا الكاتب لا يفعل شيئاً ليزيد سعادة البشرية أو ليقال من شقاؤها ، أو إن كان يفعل شيئاً فذلك لا يعدو أنه يقوم بوظيفة المخدر . وهذا غير صحيح ، وإذا طبقنا فكرة الخيال المبدع على القارئ فسنرى أنه غير صحيح ، وسنرى أيضاً أن ثمة علاقة بين الفن والحياة في العالم الحديث لا يسهل الاعتراف بها على أولئك الذين يتباهون أكثر من غيرهم بكونهم محدثين .

فلنميز تمييزاً واضحاً بين السعادة واللذة . إن اللذة تترتب على إشباع الرغبة إشباعاً مباشراً ، أما السعادة فهي الشعور الذي يشعر به الإنسان أحياناً من أن لحياته قيمة ، وأنها تسير نحو غرض عظيم ، وأنها - قبل كل شيء - تصنع كمالها بنفسها ؛ والشقاء هو اختلاط الفكر وانقسامه ، والشعور بأن الإنسان ضل طريقه ، وأنه يعيش كيفما اتفق ، غير خاضع لشكل ما . إن الحياة الشقية كالكتاب الرديء - تجري هنا وهناك ولا تحمل في طياتها أى وعد مؤكد بالشكل ، والصعوبة الكبرى في العيش هي الصعوبة التي نقابلها جميعاً في معرفة ما الشكل الحقيقي لحياتنا ، بل أحياناً في معرفة إن كل لها شكل أم لا .

من الخواص المميزة لعصرنا الحاضر - والحق أنها أكثر الخواص مباحة بيننا وبين أسلافنا ، وأوضحها دلالة على المعنى الخاص لكلمة «محدث» - كون شقاء الأشقياء نابعاً من انقسام الفكر الذي تحدثنا عنه بعينه ، من ذلك الشوق غير المشبع إلى شكل وعقل في الحياة . إن هذا عصر شكاك ، وكثير من الناس الذين تخلوا عن إيمان أسلافهم يبحثون عن إيمان آخر ليحل محله . إن هذا عصر علمي ؛ تجاوزت فيه معرفة الإنسان مدى حكمته ، وتملكه الخوف من القوة المدمرة لمخترعاته التي لم يعد قادراً على السيطرة عليها . إن هذا عصر تناقض وحشى بلغ من عجز نظام التوزيع فيه أن تتلف مواد الطعام في جانب من الأرض بينما الرجال والنساء في جوانب أخرى يصرخون طلباً لها . وهذا - قبل كل شيء - عصر أسئلة ، لا يستطيع الشباب فيه أن يجد مخرجاً لحماسته ، فهو لا يزال يسأل «لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟ ما معنى حياتي هذه ؟ ما شكلها ؟ كيف تكون - ولأستعير كلمات المستر ويلز - هيئة الأشياء التي ستجىء؟»



وحيث لا تجد هذه الأسئلة جواباً تكون التعاسة والتمرد أو السخط المقيم . هذه هي طبيعة الشقاء الحديث .

ولنسأل ثانية : لماذا ؟ إذا كنا عاجزين عن رؤية شكل الأشياء التي ستجىء ، عاجزين عن أن نميز بين مضطرب الوجود المعاصر شكلاً يسير نحو الاكتمال ، أفلا يكون هذا عجزاً من خيالنا نحن ؟ إننا نشعر فى باطننا أن ثمة شكلاً حيويًا ينتظر الاكتمال - ولو لم نشعر بذلك لما كان العيش نفسه داع كبير ، ولا الصراع من أجل العيشة الطيبة داع ما - ومع ذلك لا نستطيع أن نتخيل الشكل المكتمل . وهذه هي قيمة الأدب للقارئ العادى ، والصور للمشاهد ، والموسيقى للمستمع ، والفن للإنسانية .

إنه يلقيها بفكرة الشكل ، وهو لا يخدرها بل على العكس يحفزها لتخيل تلك الأشياء التي لا تستطيع إن لم تتخيلها أن تعرف السعادة أو السلام . وبهذا المعنى يمكننا أن نطلب إلى الفن - ولا نكون مشغطين - أن «يضع المرأة أمام الطبيعة» فليست قيمته الأولى فى تمثيل الحقائق المشاهدة أو التعليق عليها ، إنما قيمته فى قدرته على أن يضع أمام الإنسان مرآة تمكنه من رؤية ما كانه وما يصير إليه ، ومن أن يلمح نفسه - بعمل خيالى مبدع - جزءاً من الطبيعة ، وعساها يمكنه من أن يعرف الله فى نفسه . إن الفنان العظيم يبلغ فكرة الشكل إلى الإنسانية عن طريق الشكل والتأثير بفنه مثله فى ذلك كمثل الشاعر فى قصتى الخرافية ينزل عن أمنيته فتحل فى سرائر الناس وتتكاثر وتتحقق . ليس الفنان فى العالم للمجد ولا للقوة . إنه هنا لينصت كما أنه هنا ليتكلم ، حتى تجدد البشرية - تلك العجوز المحبوسة فى الشجرة نفسها من خلاله هو ، رسول الألهة المنور وأداتها .



## الفنان فى المجتمع

مماضيرة و . ب . كر التنكارية السادسة ألقيت فى جامعة  
جلاسجو فى ١٨ أبريل ١٩٤٥ ونشر نصها الأصلى فى كتاب  
The writer and his world الذى نشر بعد وفاة المؤلف



هذه المحاضرات قصد بها تخليد ذكرى واحد من أعمق الدارسين المحدثين وأعظمهم إنسانية ، وهو . ب . كر . ومن ثم فحرى بالمحاضر أن يتابع عمل كر وأن يجول ، على كل حال ، فى ميدان دراسته النقدية . ولكن ذلك يتطلب علماً لا أملكه ، وقد بدا لى من الصواب حين اخترت هذا الموضوع ألا أحاول أكثر من أن أتحرّك داخل العالم الذى تهيمن عليه روحه المستقلة الجسور .

## - 1 -

لهذا اقترح أن أبسط أمامكم المشكلة الكبيرة القادمة التى يجب على المدنية الحديثة أن تواجهها وتحلها . مشكلة المحافظة على حرية الفكر من هجوم العقائد المتعصبة ، وتقوية مجتمع الحرية ضد التوغل الاستبدادى الذى يهدده الآن . أو باختصار : كيف نضمن لنا ولأبنائنا أن نعيش ونفكر ونموت بوصفنا رجالاً ونساء ، نملك عقولنا وأرواحنا ، لا بوصفنا كتيبة مراقبة مسوقة ، ليس لها فضيلة إلا الخضوع .

وسأسأل بعد ذلك : ما مكان الفنان فى المجتمع الحر ، ما واجبه نحو هذا المجتمع ، وما واجب هذا المجتمع نحوه ؟ وسأشير إلى أن العلاقة بين الفنان والمجتمع هى من ناحية ، علاقة ثابتة ، لأنها تنبع من طبيعة الفن وطبيعة المجتمع نفسه . ومن ناحية أخرى علاقة دائمة التغير ، من حيث أنها تنبع من تغيرات فى الممارسة الفنية وفى الأشكال التى يتخذها المجتمع فى العصور المختلفة .

وعلى اعتبار أن هذه العلاقة بين الفنان والمجتمع ثابتة من ناحية ومتغيرة من ناحية أخرى ، سأبحث عن العلاقة الصحيحة كما تكون الآن ، وكما ينتظر أن تصبح فى المستقبل ، وسأعرض فى الختام هذه القضية : إننا بالمحافظة على هذه العلاقة الصحيحة يمكننا أن نساعد فى الحفاظ على حرية الفكر وعلى المجتمع الحر نفسه ، فإن الفنان ليس كاهن المجتمع ولا هو عبد المجتمع ، ولكنه عضو فيه موكل إليه بالذات أن يحافظ على صفات معينة جوهرية لحياته الروحية . فهو كما هو العهد به دائماً نفس الحياة لخيال الشعب ، الذى بدونه يهلك . ويجب أن يتعلم الشعب مع كل مرحلة جديدة

من التاريخ كيف يتقبله وكيف يجعل منه حليفاً للدين والعلم في سعى كل إنسان نحو الحق ، وكيف يتنفس بحرية وعمق في كل مناخ جديد . فإن الشعب إن لم يفعل ذلك خنقه المستبدون ، وغاصت روح الإنسان في الظلام والذل قروناً طويلة وإن كانت هذه الروح لا يمكن أن تموت . لقد تحدثت مسز تشارلس كنجزلى في سيرة زوجها حديثاً قد يبدو لنا الآن غريباً ، إذ ذكرت «إلفه للفن والأشياء العميقة» ، وقد تبتسم لعبارتها ولكننا في الوقت نفسه نحترم إدراكها للعلاقة بين الفن وبين كل ما نقدره في الحياة أعظم التقدير . ونحن بدورنا مدعوون إلى أن نستجمع قوانا من أثينا وعصر النهضة نهىء السبيل لما يمكن أن يجرى أبناؤنا وأحفادنا – إذا عاشوا – على تسميته بعصر التنوير الجديد بعد التكة المخيفة التي شهدناها .

أول ما أبدأ به ، إذن ، أن أحدد المشكلة كما أراها . عندما يجلس المؤرخون في المستقبل البعيد ليكتبوا ، فأى عنوان يضعون للفصل الذى يصف النصف التالى من القرن العشرين ؟ ماذا سيكون مدار الحياة فى هذه الفترة ؟

كثير من الناس يقولون إن الذى نجده أمامنا هو أولاً وقبل كل شئ صراع اقتصادى . وقليل آخرون - ولعلهم أقل مما ينبغى ، فإن هذا موضوع يميل الرأى العام البريطانى إلى إغفاله - يقولون إن مشكلتنا الرئيسية ستكون فى السياسة الخارجية . وكلا الرأىين معقول ، ولكن أحدهما يتوقف على الآخر ، وثمة خطر فى تأكيدهما تأكيداً يستبعد الآخر . فالممكن اقتصادياً لا يتوقف على نظرية مجردة سواء أكانت ماركسية أم غيرها ، بل يتوقف على ما تجعله علاقاتنا الدولية ممكناً ؛ ونحن ننسى نسياناً خطراً أن السياسة الخارجية هى شرط السياسة الداخلية وتأكيدهما ، وأن تأمين النفس ضد الأعداء الخارجيين واجب أول فى سبيل الأمن الاجتماعى والتقدم الاقتصادى .

ومن بين الموضوعات الأساسية التى يتحتم على أى مؤرخ لعصرنا أن يتناولها محاولتنا للوصول بين السياسة الخارجية والسياسة الاقتصادية ، ويمكننا من أن نقنع أنفسنا ونقنع غيرنا بقبول بعض القيود على السعادة القومية فى سبيل تأسيس قانون دولى يقوم تدريجاً . يكاد لا يكون ثمة مجال للشك فى أن هذا هو الاتجاه الذى سيحاول الرجال المحبون للسلام ، الرجال غير المتعصبين أن يسيروا العالم نحوه .

ولكن هل سيمنعهم من ذلك متطرفون نافذو الصبر ، محبون للدماء ؟ هذا ، فيما أعتقد ، هو السؤال الذى يكمن تحت جميع الأسئلة فى عصرنا ، فلا يمكن أن تحل خلافاتنا فى النظرية الاقتصادية والسياسة الخارجية ، بل أن تناقش مناقشة مفيدة ، إلا إذا أجبنا فيما بيننا وبين أنفسنا عن هذا السؤال الشخصى : هل أتكلم وأفكر كرجل حر أم كمستبد ؟ هل أحب أن أعيش فى مجتمع حر مع رجال يختلفون

عنى فى النظرية والعقيدة ، باحثاً معهم - ومع الأمم الأخرى - عن توفيق عملى ، أم أصّر على أن أقتلع كل عقيدة ونظرية تختلف عن عقيدتى ونظيرتى ، سعياً وراء ما أعتقد أنه حق ؟

وقد يحسب قوم أن فى تصوير هذين السبيلين المتناقضين تعسفاً كبيراً ، وقد يكون لجيلي من الرجال والنساء البريطانيين والبريطانيات ، أو للجيل الذى يكبرنا ، أن يظن مثل هذا الظن ، فقد نشأنا فى جو الحرية واعتدناها ولكننى واثق أن هذا الاختيار الصعب لن يبدو متعسفاً فى فرنسا ، حيث دخلت الطواغيت والأيدىولوجيات على الناس بيوتهم ، ولا فى بولندا ، حيث حطم بينها - لخرينا نحن - مجد شعب عظيم ، ولا فى إيطاليا حيث نسخ عمل غريبالدى ، ولا فى أسبانيا حيث الكره سم القلوب ؛ بل لا أعتقد أن هذا الاختيار الصعب - مهما يكن مرأ - يبدو غير واقعى للأسكتلنديين والإنجليز من الجيل الذى يصغرنى وإلى الشباب أتكلم مقتحماً ، فإن حياتهم لا حياتى هى التى ستحمل بقية عبء هذا القرن ، وإذا جاء عصر التنوير الجديد فسوف يكون مكافأة لأبنائهم ، ولعله يكون مكافأة لهم هم .

ولقد كان أول من واجهنى بهذا الخيار الصعب شاب صغير السن جداً . كان طياراً حربياً ، ضربت طائرته وأصيب بحروق فظيمة فى معركة بريطانيا ، وعندما شفى من جراحه ، وأعاد جراحو اللدائن بناء وجهه ، وبينما كان يجاهد ليحصل على إذن بالطيران ثانية ، إذن كانت إجابته مفضية إلى موته ، جاء ليتعشى فى منزلى بلندن . وكنت قد حاولت طوال الغارات الجوية أن أحتفظ هناك بمسرة واحدة : كنا نتعشى على ضوء الشموع بجانب نار مكشوفة ، وأذكر أننا صعدنا بعد العشاء إلى الطابق الأعلى : أنا بزجاجة الخمر ، وهو بالشمعدانين : أذكر ذلك لأننا ما كنا نصعد إلى الغرفة العلوية حتى قال وهو يقف وسط الحجرة وفى كلتا يديه شمعدان : (الآن حيثما أذهب أسأل نفسى هذا السؤال عن كل إنسان . وأثناء العشاء ، كنت أسأله عنك) ، وعجزت عن متابعته لحظة ، فقد كان يواصل حديثنا على المائدة ، بينما كنت أفكر فى أمور أخرى . فسألكه : «أى سؤال ؟» فوضع الشمعدانين وأجابنى ، وكان ذلك موضوع حديثنا إلى نصف الليل .

كانت هذه هى فكرته : لقد كان يشعر أن كل إنسان فى العالم الحديث ، كل إنسان ، سواء أكان جندياً أم قسيساً أم عالماً أم تاجراً أم خادمة فى منزل ، هو



بالقوة إما شيوعى وإما نازى، سواء أعرف ذلك أم لم يعرفه . وأصر على قوله (بالقوة). ولكننى لست واحداً منهما . على أننى أعلم إلى أى سبيل أتجه إن كان على أن أختار . وهذا هو السؤال الذى أسأله لنفسى عن الآخرين : أى سبيل يتجهون إن كان عليهم أن يختاروا ، بل أى سبيل سوف يتجهون عندما يتحتم عليهم أن يختاروا ؟ فى أى جانب يقفون ؟

وقلت : هل يلزم أن يكونوا فى أحد الجانبين ؟

فأجاب : أجل أعتقد أنهم كذلك فى قرارة أنفسهم . وأعتقد أنهم يجب أن يكونوا كذلك ، فإن المرء لا يستطيع أن يظل غير مكترث والعالم كما هو الآن .

وكانت هذه هى الكلمة التى أردت أن أستثيرها . فقد بدا لى من الخطأ الزعم بأن كل منطقة الرأى التى تقع بين النظامين السياسيين الكليين كانت منطقة غير مكترثة ، محايدة لا لون لها ، لا تنتظر إلا أن تتحرف بلا عزم إلى واحد من الجيشين المتحاربين .

قال : هذا هو الانطباع الذى يحاول كلا الجانبين أن يتركاه على كل حال وهما ناجحان إلى حد كبير . فهما يفرسان فكرة أن عدم الانحياز إلى هذا المعسكر أو ذاك هو نوع من المصالحة الخالية من الشجاعة ، وأن فكرة الحرية بوصفها قوة إيجابية قد ماتت كلها .

كانت هذه هى المناقشة التى شغلتنا إلى وهن من الليل . وكان يدعى أن معركة القضاء على المجتمع الحر قد انتهت أو أوشكت ، وأن عما قليل لن يكون ثمة خيار إلا بين نوعين من الاستبداد . وكثير من الناس فى أوروبا يشعرون مثل شعوره . فقد فرض عليهم الاختيار . على أننى مازلت أؤمن أنه سيظهر - على المدى البعيد للتاريخ - أنه وإياهم مخطئون . وأعتقد أن الشعوب المتكلمة بالإنجليزية ، وكذلك فرنسا حين تشفى أخيراً بعد تقلبات كثيرة ، مقدر لها أن تثبت خطأ هؤلاء ، ولكن الخيار الأول لا يزال قائماً لحل السؤال لم يصبح بعد ، لئى استبداد سنخضع ؟ ولا : لئى مستعبد نسلم أنفسنا ؟ ولكن السؤال القائم الملح هو : أنكون عبيداً أم أحراراً ؟

وما قاله الطيار الحربى تلك الليلة كان شهادة شاب بثقل ضغط الاستبداد عليه . وإننا نشعر بذلك فى كل مكان فى العالم الحديث، ومن الطريقة التى يبحث بها الدين ، ومن نقد الفن على أساس السياسة ومن نقاد الإصطلاحات الأيديولوجية إلى الحديث

العادي ، ومن تقاسم كثير من الرجال والنساء عن الدفاع عن أرائهم الخاصة ضد هجوم المتطرفين ، وإننا نشعر به أيضاً في ذلك الميل ، الذي لا يبرأ منه إلا أقلنا ، إلى أن نسلم زماننا للحساسات العارضة والقضبات العارضة ، وإلى أن نقلب أحكامنا على قضايا عظيمة بل وعلى أمم عظيمة تبعاً لتقلب مصابير معركة أولفيض انفعال شعبي ، وإلى أن نندفع مع الشعارات والعناوين الضخمة عوضاً عن متابعة مبدأ وتطبيقه في حكمة . ولقد كان ثمة دليل مفزع على هذا الميل المنافي من الاضطراب الذي حدث في أثينا بعد خروج الألمان ، وأنا شخصياً أعتقد أن حكومتنا كانت على حق في تدخلها ، ولكنني لن أناقش الآن حجج هذه القضية . إنما الأمر الذي يلفت النظر فيها ، والذي يتصل بما نحن بصدد ، أنه حين بدأت المشكلة سارع قسم كبير من الرأي العام البريطاني بالانضمام إلى اليسار أو إلى اليمين ، وبدعوا يفكرون ويتكلمون ويكتبون مؤيدين إحدى الإيديولوجيتين المستبدتين أو مهاجمين الأخرى ، بدلاً من أن يعلقوا أحكامهم وينتظروا التثبت من الحقائق ، ويحاولوا أن يكتشفوا بصبر أين توجد المصلحة الحقيقية للحرية . وكان عقول الشعب البريطاني قد بدأت تتصلب فعلاً ، وتتلاصق في خثارات من الرأي ، وكأننا بدأنا نفقد استقلال أحكامنا ، ومرونة خيالنا ، وقدرتنا على أن نقيس كل مشكلة جديدة لا بمقياس قاعدة صارمة بل بمقياس ضمائرنا ، وشعور العدالة المتعاطفة فينا . والمبدأ الأساسي ، والدين الثابت لكل النظم الاستبدادية هما تجميد الخيال ومنع الرجال والنساء من أن يفكروا لأنفسهم ، والمبدأ الأساسي للفن هو أن يذيب جمود الخيال ، وأن يمكن الرجال والنساء من أن يفكروا لأنفسهم .

ها هي ذى مشكلة المستقبل ، كما أفهمها ، موضوعة أمامكم . ولننظر بعد ذلك ما الدور الذي يمكن أن يلعبه الفنان ، وما الدور الذي يمكن أن يتيح له المجتمع أن يلعبه ، في حل المشكلة .

أحاول الآن أن أثبت أن هل ثمة عناصر في طبيعة الفن وفي طبيعة المجتمع يمكن أن يقال إنها تهيم تياراً تحتياً باقياً من العلاقة بينهما . فإذا كانت هذه العناصر موجودة ، وإذا كانت مستمرة وباقية كالمذ والجزر ، فإنها ستكون شرطاً للعلاقة بين الفن والمجتمع في حقبة معينة .

وإذا كان ثمة شيء محقق في تاريخ جنسنا الملىء بالشك ، فهو أن الناس قد وجدوا قبل أن يوجد المجتمع ، وأن الفن قد وجد قبل أن توجد المدارس أو المجتمعات الأدبية المغلفة أو التصنيفات والأقسام . والحق أننا نستطيع أن نفترض أن الفنان الأول كان ذاتياً ، صنع عمله الفني - الأغنية التي غنى بها أو الصورة التي رسمها على جدار كهفه - ليعبر عن شعوره بالسعادة أو الخوف ، أو عن شعوره هو بشكل الكائن الطبيعي الذي صوره . أو بعبارة أخرى أن فنه نبع من باطنه ، ولم يكن مقصوداً به بادئ ذي بدء أن يحدث أثراً في غيره . ولكن ذات يوم بينما كان يرسم على الجدار ليرضى نفسه فحسب قالت زوجته : « يا عزيزي ، إنني لا أرى (الماموث) هكذا مطلقاً . فلا شك أن نيل الماموث أطول من هذا » . وهكذا بدأت العلاقة بين الفن والمجتمع ، وبدأت - منذ تلك اللحظة - جميع متاعبنا الفنية ، وربما جميع متاعبنا الزوجية أيضاً . فلا شك أن الفنان الأول شعر بالزهو والضيق في آن معاً - شعر بالزهو لأنه كان يرسم (الماموث) حقاً ولأن زوجته أدركت ذلك ، وشعر بالضيق لأنه مهما يكن من شيء فقد كان ثمة أنوا عكثيرة من (الماموث) ومتسع كبير لتصورها في علاقتها بالصخور والجيال - فالأمر كله يتوقف على الانطباع الذي تتركه فيك - وقد رأى الفنان الأول أن من الشطط اهتمام زوجته بذيل الحيوان بالذات . ومن ثمة قال : « ليس هذا (ماموثاً) وإنما هو ما أراه في (الماموث) » : كلام نصفه كذب ونصفه حقيقة . أما هي فقالت : « على كل حال ليس هذا هو ما أراه في (الماموث) » . فلنسال بليندا .

وكانت بليندا طفلتهما ، وعندما رأت بليندا الصورة استحسنتها ؛ وخرت على

وجبهها وراحت تحدث أصواتا تستميل بها تلك الصورة . فقال أبوها : «أما إن هذا كثير !» وضربها الرجل الذى فى الفنان ضرباً مبرحاً ، ولكن الفنان الذى فى الرجل شعر بالرضى ، ويعد قليل بدأ يقول : «حسن سواء أردت ذلك أم لم أرد ، النتيجة أنى رسمت فكرة بليندا عن الله . لعل هذا هو الفن» .

وأحسبه كان مصيباً فى هذا . لقد أصاب على كل حال جانباً من الحقيقة إن أدرك العلاقة بين فنه وبين بليندا . ولقد كان هناك جانب آخر من الحقيقة لاشك أنه عاد يقلقه حالما تناول حجراً آخر من الصوان وراح يخدش به حائطاً آخر ، وأعنى العلاقة بين فنه وبين نفسه . هل يحاول أن يكرر ماموثاً أم يحاول ، مثل سيرزان ، أن يمثل ؛ هل هو يعطى علماً عن الماموث - كطول نيله مثلاً - أم هو يحاول ، فى تمثيله لذلك الحيوان المختلف فى أمره ، أن يعطى علماً عن نفسه ؟ أم لعله لا يعطى علماً ما ؟ هل يعينه حقاً ما تراه زوجته أو ما تراه بليندا ؟ لقد كان ثمة جانب منه - جانب عظيم الخطر - لا يبالى شيئاً بتأثير رسمه فى الآخرين ، بل ولا بكونه يشبه ماموثاً أو إلهاً ؛ جانب من نفسه لا شأن له بعلم الحيوان ولا بعلم اللاهوت ولا بالمجتمع . بل وليس قصده التعبير عن ذاته . جانب من نفسه - جوهر مندفع هو بذرة الفن الحقيقية وسره الأعمق - يقول له بلا سبب ولا معنى : «ارسم !» فيرسم ل نفسه ولا للمجتمع ولا لله ولا حتى للفن ، بل لأن شيئاً فى داخله قال له : «ارسم !» .

وهناك أسماء كثيرة تطلق على هذا الدافع أو هذا المطلق الفنى . قال بعض الناس إنه «الفن للفن» ، وبعضهم إنه «الفن لتمجيد الله» ، وبعضهم إنه نزوع نحو الجمال المطلق وهو عندهم الحقيقة «والفرح الأبدى» . وفى تسمية الدافع بهذه الأسماء عرضوه عن غير قصد للهجوم والسخرية من جانب أناس لا يفهمون الأسماء ولا الشئ . فلنحذر من الهجوم على هذه الأسماء أو السخرية منها ؛ لأن هذا الاسم أو ذاك قد يبين لنا محدود الدلالة أو مفرط الادعاء . لا جرم أنها محدودة فهى تحاول أن تعبر عن اللامحدود ؛ ولا جرم أنها تبدو مفرطة الادعاء فهى تحاول أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه . ولا جرم أن المعتقدات حمقاء تنمو حولها متعلقة بالاسم التقريبي دون أن تجرب الشئ الجوهرى . ولكن مهما يكن الاسم فإن الدافع إلى الفن مقدس ومطلق كما أن الدافع إلى الحب مقدس ومطلق ، لا يعزى إلى أصله ، ولا يفسر بآثاره ؛ مجد مستبطن الشعور ظاهر البهاء ، «صمت فى قلب صيحة» كما يمكنك أن ترى على وجه «إيو» فى لوحة كوريجيو ، لحظة زارها الإله . إننى أود أن أقرر هذا الدافع الوجدى ، الذى

لا ينظر إلى الذات ولا ينظر إلى العالم ، على أنه جوهر الفعل الفني ، كما أنه جوهر قبل الحب ، لأنه إن غاب عن أذهانتنا وجوده المنقذ فلن نفهم حق الفهم علاقة الفنان بالمجتمع . وقد أتيت للفنان الأول أن يلمح هذه العلاقة حين ضرب بليندا على وجهها وبدأت تعيد إليها هي لا «ماموث» هو . لقد فشل عند زوجته كفتان ، فكل ما قالت أن ذيل الحيوان كان أطول مما ينبغي . ولماذا فشل ؟ لأنه لم يثر عندها شيئاً إلا رغبة عبودية أن يكون قد كرر من أجلها ما رآته من قبل ، فقد كانت تريد التكرار ووحدة النمط ، وهما الجحيم إذا اجتمعا ، لا الخيال والتنوع وهما طريق إلى السماء . إنها لم تثر إلى تخيل جديد لشيء ما ولو كان «ماموثا» ، بله أن يكون إلها . ولكنه نجح مع بليندا ، لأنها حُملت بعمله الفني وراء عمله الفني ، لقد حطم جمود عقلها - إن صغ هذا التعبير - كما يحطم المحض يدرس في نار هامة جمود جمراتها ، فانبعثت شعلة أحرقتها وبهرتها ، وكانت الشعلة هي الله . وكان من الجائز ألا تكون أى شيء : دمية مقدسة لو كانت أصغر سناً أو حبيباً شبه مقدس لو كانت أكبر قليلاً . على كل حال كانت هذه الشعلة شعلتها لا شعلة أبيها ، وهذا هو المهم . لقد نبتت في أرضها كزهرة من بذرة . لقد كان ما أرادته أمها من أبيها هو ما يطلبه المجتمع من الفنانين في معظم الأحيان : شيئاً جاهزاً وناقعاً ومألوفاً ، شيئاً يحقق مفاهيمها السابقة ولا يكلفها توافاً ولا نمواً ولا جهداً خيالياً أيا كان نوعه : «ماموثاً» يمكن تعرفه بوضوح حتى آخر بوصة في ذيله . لكن سبب ذلك أن عقل أم بليندا كان قد غدا محدداً ، متجمداً ، استبدادياً ، وأن فن أبي بليندا عجز عن أن يفككه . بيد أنه نجح مع بليندا نفسها ، وعندما أفلق من صدمة اعتبار «ماموث» إلهاً قال لنفسه : «لقد جعلت الفتاة تتخيل لنفسها» ثم أردف : «لهذا وجدت الفن ، أما ما هو الفن فشيء آخر . إنني أعرف ذلك وأشعر به في قرارة نفسي ، وسيعرفه كوريغيو ويشعر به عندما يحين الوقت ليصور إيو لحظة زارها الإله . ولكنني مع ذلك أعرف لماذا وجد الفن . لقد وجد ليتمكن الناس من أن يتخيلوا لأنفسهم» . وحسب حين قال هذا أنه قد حل مشكلة العلاقة بين الفنان والمجتمع ، وأعتقد أنا أنه قد خطا خطوة ضرورية نحو حلها ؛ ولكنه لم يحلها إذ بقي سؤالان حيويان بغير جواب ، والجواب عن هذين السؤالين يختلف ، أو يبدو أنه يختلف ، من زمان إلى زمان .

وهذان السؤالان هما : بأى طريقة يمكن الفنان الناس من أن يتخيلوا لأنفسهم ؟ ثم : ماذا يجعلهم يتخيلون ؟ والجواب الاستبدادى عن السؤال الأول يسير ، وهو : «لا يسمح للناس بأن يتخيلوا تخيلاً مطلقاً . يجب إجبارهم أو إقناعهم أو إغراؤهم أن يتخيلوا ما هو صالح لهم ، وما هو صالح للجميع فهو صالح للواحد ، وما هو صالح للواحد فهو صالح للجميع» . وأحياناً يلبس الاستبداديون جوابهم هذا ثوباً أبهى وأعتق ، فيقولون : «فليتخيل الناس الحق» . وعندما تقول السلطة ذلك فهو الطريق إلى النار وغرفة التعذيب ، إلى موت سقراط ، إلى السوط وتاج الشوك . لم يعذب الناس بعضهم بعضاً من أجل ملك هذه الدنيا ، وهو تافه عندما يصلون إليه ؟ ولماذا يعذب بعضهم بعضاً من أجل مملكة السماء ، وهى فى باطنهم ؟ إن كان عند الفن درس يعلم فهو أن التعذيب باطل ، وأن الزعم بأن جانباً واحداً من الحقيقة - يظن - هو الحق نفسه ، وحبس تطلع الناس وطموحهم - بذلك - فى زنزانة إيديولوجية ما ، هو الإثم الذى لا يغتفر إزاء روح الإنسان .

والفنان ملزم بحكم وظيفته أن يعرف أن دعوى الاستبدادى احتكار الحقيقة إثم . ولهذا السبب نفسه لا يمكن استبعاد كلمة الحقيقة من جوابيه عن السؤالين الحيويين السابقين . فعندما يسأل : ماذا يمكن الناس من أن يتخيلوا ؟ فإنه يجيب مجملأ : «وجوه الحق» وعندما يسأل بأى طريقة يفعل ذلك فإنه يجيب مجملأ أيضاً : «بأن أنقل إليهم رؤاى للحق» ولعلكم تلاحظون كلمة «رؤى» فى صيغة الجمع ؛ فهى «رؤى» وليست رؤية ؛ ولعلكم تذكرون أن توماس هاردى سمي أحد دواوينه «لحظات الرؤية» ، وأنه حرص على أن يبرأ من كل زعم باحتكار الحقيقة . فقد كتب : «ليس لى فلسفة ، بل ما أوضحت مراراً أنه كومة مختلطة من الانطباعات ، كانطباعات طفل حائر أمام عرض ساحر» . ولعله لم يغب عن أذهانكم أنه عندما بلغ ذلك الفنان العملاق تولستوى تلك المرحلة من حياته التى تعرف بتحوله إلى الإيمان ، أى عندما استبدل برؤياه الكثيرة

للحق رؤية واحدة له ، وأسس مذهباً أخلاقياً – ابتعد كثيراً عن ممارسة الفن ، بل أنكر الفن كله حسبما كان يفهمه من قبل . ولكن قول هاردي إنه لا فلسفة له يجب ألا يؤخذ على معنى أنه ليست له وجهة نظر . لقد كان يقف على قمة يطل منها على التجربة ، وكانت قمته هو ؛ ولم يكن متغيراً بمعنى الخلو من الفردية المتميزة ، التجربة ، وكانت آراء الآخرين تتقاذف هنا وهناك ، فينضم إلى العصب والأنتية والجماعات التي تعد محدثة ، وينظر إلى الحياة من خلال غمياتهم. بل حافظ على أمانته ، واحتفظ بفرديته . ونظر من فوق قمته هو . على أنه لم ينظر إلى الشمال فقط ولا إلى الجنوب فقط . ولا إلى الشرق أو الغرب فقط ولم يلزم منظراً أعجبه ليقول: «هذا هو الحق ولا حق غيره» ، لقد تأمل منظر التجربة كله بقدر ما أطاقت عيناه ، وقال لنا : «انظروا : ماذا ترون بعيونكم المختلفة ؟» ونظرنا ، ومع أننا لم نر ما رآه ، فقد رأينا ما لم نر من قبل ، ولم نكن لنراه لولا لح رؤيته .

إذن فما الذى يمكن به الفنان الناس أن يروه ؟ عندى أن مثله الأعلى هو أن يمكنهم من رؤية تجربتهم فى ضوء من الحق ، ناظرين من وجهة فريدياتهم الخاصة : وأقول «فى ضوء من الحق» ، لا «فى ضوء الحق» لأن للحق أضواء كثيرة . ولكن هذه العبارة غامضة إلا عند من يستعملها . وقد استعملتها ، ولا أزال متشبثاً بها ، لأنها تدلنى على شيء جوهري فى فكرتى عن وظيفة الفن فى المجتمع . بيد أنى سأحاول أن أضع إجابتي عن هذا السؤال «ما الذى يمكن به الفنان الناس أن يروه» فى عبارات ذات دلالات محسوسة أكثر .

وقد يمكننا أن نصل إلى فهم لتأثير الفن فينا لقيمته الحقيقية عند الرجال والنساء الناضجين ، إذا حاولنا أن نتذكر تأثيره فى طفولتنا . فهل تذكرين ماذا كان معنى أن يستولى كتاب علينا بسحره ؟ وهل لا تزالين قادرتين على الشعور بهذا الإحساس ؟ إننى أتذكر كيف كانت تنسج من حولي دائرة وأنا أقرأ ، دائرة تمنع أفكارى من أن تشط ، حتى ليصبح الانتباه تركيزاً ، ويصبح التركيز بلا جهد أول الأمر ، ثم يغدو لا إرادياً ، ثم ضرورياً ، وأخيراً أكثر من ذلك : فهو استغراق واستسلام وعبور إلى عالم آخر . هكذا يحيط بنا السحر . ولكن العالم الذى كنت أدخله لم يكن كله عالم المؤلف ، وإن رأيته فى ضوء المؤلف . لم تكن هويتي تفقد أكثر مما تفقد هوية حالم فى أثناء حلمه ؛ ولكنها كانت تقطر إن صح هذا التعبير ، فلم يكن الذى يتحرك فى العالم الخيالى هو أنا ، بتعويقاتي الناشئة من شعورى بذاتي ، بل جوهر هذه «الأنا» ، محرراً من معرفة أنى فى الثامنة من عمري ، أو أن لى أخاً وأختين ، أو أنني لم أعد درسى ، أو أنني إذا برت حول الغابة الصغيرة التى تلاصق ملعب التنس فسأصل إلى حديقة المطبخ . أعنى أنني كنت محرراً من علاقات السن والشخص والواجب والمكان ، التى تربطنى فى حياتي العادية ؛ محرراً من قيودى الاجتماعية والزمنية ، ولكننى محرر بطريقة لا تجعلنى ، فى ذلك التحول ، معادياً للمجتمع ، فقد كنت محرراً من قيودى الانسانية أيضاً . وكان هذا هو الجزء الأول من السحر : تحرير وتعميق وتطهير ،



اختراق لغلالة الشخصية التى يرتبط بها الاسم والملابسات ، سير سهل خلال المرأة .

ولم يكن فى الجانب الآخر من المرأة هروب من الحياة كما يزعم قوم ، بل دافع جديد وحيوية جديدة . فنحن - فى هذا الجانب من المرأة - مقيدون بشعور غير حقيقى بالنظام والتقسيم ، بما هو موافق وما هو غير موافق . نحن نفكر فى الزمن كأنه نتيجة على الحائط ، كل يوم ينزع بدوره ، الماضى والحاضر والمستقبل لا يتفد واحد منها إلى آخر ، وهذا كله غير حقيقى روحياً ، فالوقت كله متزامن ، وفى نهايتى بدايتى . نحن مقيدون دائماً - فى هذا الجانب من المرأة - بشعور أن كل فردية مغلقة داخل نفسها ، بحيث إنه لا يوجد اتحاد حتى بين المتحابين ، وإن كان هناك اتصال كالدق على جدران السجن ، نحن نسعى جاهدين دائماً نحو ذلك الاتحاد الذى لا يمكن الوصول إليه فى هذا العالم ، ونخلع على جهادنا أسماء كثيرة ، فمرة نسميه الحب الشخصى ، ومرة الصداقة ، ومرة المحبة فى الله ، ومرة المجتمع . وتحت سحر الفن يمكن تجاوز هذا الانفصال . فعلى الجانب الآخر من المرأة تسقط جدران السجن . وهناك تتداخل الفردية والزمن والمكان . وإنى لأذكر جيداً أنى كنت أشعر فى طفولتى - وقد استولى على سحر قصة - شعوراً لا يخالطه أى إحساس بعدم الانسجام ، أنى كنت حاضراً بنفسى حصار طروادة ، على الرغم من يقينى أن القصة تنتمى إلى الماضى . وكنت فى عودتى إلى وطنى مع أورسيوس أجد ناوزيكا تلعب الكرة مع أترابها على سيف البحر حيث كنت أستحم بالأمس ؛ وكان لها وجهها هى ومعه وجه فتاة جميلة كنت أعرفها ، ومعهما وجه غير ذى ملامح ، وجه لا يمكن وصفه ، كالوجه الذى تركه ميشيل انجلو غير مصور فى لوحته التى لم تتم : «الدفن» . كان لها جمالات كثيرة ، كما كان لها أيضاً جمال مطلق . وعندما كنت أقرأ عن «عذاب الحديقة» ، كنت أعلم أن المكان الذى ركن فيه يسوع ليصلى كان ركناً من قطعة الأرض المكسوة بالعشب أمام منزلى ، مثلما كان جيوفاتى بلينى يعلم عندما صور ذلك المنظر أن يسوع ركن على تل صغير وسط طبيعة إيطالية . ولم يكن يبدو شاذاً ولا مخالفاً للحقيقة أن هناك على بعد مائتى ياردة من تلك القطعة المكسوة بالعشب حفرة ألقى إخوة يوسف أخاهم فيها ، ولا كان وجود هذه الحفرة شاذاً ولا مخالفاً للحقيقة .

وليس تحطيم الفن لحواجز العقل على هذا النحو خاصاً بالطفولة وحدها . فقد كان أول ما قرأت «مساء سانت أجنس» لكيتس وأنا ضابط بحرى شاب فى بحار

الصين ، فتقبل عقلى وصف الشاعر لمنظره : القلعة القديمة . والكلب الكبير الرابض عند البوابة ، والزجاج الملون فى الحجرة العلوية .

«وقمر الشتاء يسطع على النافذة كلها ، يلقي على صدر مادلين الجميل أنريونا دافئنا ، وهى راكعة تسأل السماء لطفاً ومنا ؛ وعلى يديها المضمومتين يسقط زهر الورد ، وعلى صليبيها الفضى لا زورد لين ، وعلى شعرها هالة قديسة . كانت بملك ذى بهاء ، فى ثياب قشبية ، إلا الجناحين ، فإن السماء ... » .

كنت آنذاك أرى قمر الشتاء يسطع على تلكم النافذة ، ولا أزال أراه الآن ، ولكنه فى الوقت نفسه يضىء قمرة فى سفينة جلالة الملك «المونموث» فى البحر ، فيؤكد الخيال ولا يبدده ، وفى تلك القمرة تنام مادلين أبداً .

ذاك هو السحر - لا فى هذه الحجرة ولا فى هذه الجماعة الكبيرة بل فى قمرة «المونموث» فى البحر . كان ذاك هو السحر الذى هدم فواصل الزمن والمكان والملابسات ، وأطلق الروح حرة تنطلق حيث تشاء ، وأعظم ثناء يناله الكاتب منا ليس أننا نبقى عيوننا فى صفحته ناسين كل ماعداها ، بل أننا نريح كتابه أحياناً - ناسين أننا توقفنا عن القراءة - وننظر فوقه ووراءه وقت تفتحت عيوننا لنكتشف كل ما عداه . هنالك تنفتحت سماء الروح أمام الإنسان أسير الأرض ، فيبسط جناحه ويسبح فيها ، محرراً من قيود الحكم الجزئى ، ومن عمى المظاهر الغريبة ، ويطلق كطائر أطلق من قفص ، ويرى الحق وجوه جديدة . وإذا كان سحر الفن يبطل آخر الأمر ، ويعود إلى الأرض ، فإن عودته ليست إلى قفص تعصب القديم . إن سحر الفن يبطل ، وينتهى «مساء سانت أجنس» ، ويجد الضابط الشاب نفسه فى القمرة ثانية ، ويحس نبض الآلات ، ويصغى إلى حفيف مروحة كهربائية . لقد بقى خمس دقائق على الأجراس الثمانية . فهو يذهب إلى جسر القيادة ليؤدى دورة مراقبته الوسطى . ولكنه قد أصبح روحاً محررة . وإن ينسى كل النسيان بعد ذلك - فى كل خلاقات الحياة المريرة ، وفى كل غلطاته وحماقاته وسجنه لنفسه وقساوة قلبه - لن ينسى كل النسيان وحدة الأحياء والموتى ، وإن يخلو من عطف مهما أغرى بالبقضاء أو الخوف . لقد ألقى الفن فيه بذرة سيفلت منها خياله هو ، وأخصب أرضه ليولد منها ولادة جديدة . إن الفنان لا يجد المجتمع . إنه يمكن الناس من أن يجدوا أنفسهم ، ومن ثم فهم - آخر الأمر - يجدون المجتمع الذى يعيشون فيه .

ولعل هذا الذى قلته مشيراً إلى ما يستطيع الفنان أن يمكن الناس من تخيله ، وقد تضمن جواباً عن السؤال الحيوى الآخر ، وهو كيف يحدث الفنان هذا الأثر . ولن أتناول ذلك الجواب هنا بالتفصيل ، فإننى لا أريد أن أخوض فى مناقشة لعمليات فنية ، ولا أن أقايس بين مدرسة ومدرسة . إننى أبحث عن عامل مشترك ، واعتقد أن هذا القدر واضح : إذا كان الأثر الحقيقى للفن هو أن يمكن الناس من إعادة تقييم خبرتهم الخاصة بالنسبة إلى قيم مطلقة - أى بالنسبة إلى الخير والجمال والحق - فيجب على الفنان نفسه أن يقيم الحياة بتلك القيم ، وأن يكون قادراً على إبلاغ تقييمه بطريقة لا تكون تقريراً لرأيه بل ولا عرضاً لرؤيته فقط ، لكن بطريقة مخصصة .

وهذا الرأى فى وظيفة الفن يتأكد حالما نسأل أنفسنا عن الفرق بين كتاب جيد له أهميته فى عصره ، وبين كتاب خالد يستمر حياً من جيل إلى جيل . عندما تقرأ أنت أو أنا «الديكاميرون» لبوكاشيو أو سونيتات شكسبير أو «مرتفعات وذرنج» لإميلى بروننى لا تكون لذتنا ولا انفعالنا كاللذة والانفعال اللذين كتبت بهما هذه الشوامخ ، فنحن كائنات مختلفة ، ربينا فى عصر مختلف ، وما نتخيله ليس هو ما تخيله أولئك الكتاب الراحلون ، وبالإجمال فإن كتبهم حية لأن حياتها تتجدد فينا ، لأننا نتخيلها من جديد ، وعبقريتهم تتخلص فى قدرتهم على تمكيننا من أن نفعل ذلك ، أى على قدرتهم المخصصة . فهذه الأعمال ليست زهوراً جميلة ضفطت فى ألوم ، ولكنها تخرج بنوراً ، ومع أنها تموت فى جيل من الناس فإنها تؤتى أكلها فى جيل آخر . وهكذا استوحى كيتس - بالرغم من أنه كان بعيداً عن بوكاشيو ولم ير ما رآه - قصة من قصص بوكاشيو ليكتب «إيزابيلا أو وعاء باسيل» ومع أننا لم نر ما رآه كيتس فنحن نمتص رؤيته لنخرج رؤيتنا نحن .

فإذا اتفقتنا على أن المهم فى الفنان، من وجهة نظر المجتمع ، هو قدرته المخصصة ، وأن المهم فى المجتمع ، من وجهة نظر الفنان ، هو قدرته على قبول الإخصاب ، وعلى

تمثيل رؤيته فى حيوية وجدة دائمتين - أفلا ينتج من ذلك أولاً أن موضوع العمل الفنى وإن يكن هاماً فليست له ولا يمكن أن تكون له الأهمية الأولى التى يميل قسم من النقد الحديث ، وبخاصة النقد الاستبدادى ، إلى نسبتها إليه ؟

إن موضوع القصة أو القصيدة (وأنا أوصل الكلام باصطلاحات الأدب وإن كان من الممكن تطبيق المبدأ نفسه على الفنون الأخرى) إن موضوع القصة أو القصيدة هام لاشك فى ذلك ، لأنه لا يمكن أن توجد القصة ولا القصيدة بغير موضوع ؛ ولكن الموضوع ليس هو الجوهر أو الصفة المخصبة الخالدة فى العمل الفنى، بل هو قيد لها . فلا أحد يقرأ ديكنز الآن لأنه كتب عن إصلاح السجون ، ولا تورجنيف لأنه كتب عن النزعة التحريرية فى روسيا ، ولا فكتور هوجو لأنه هاجم نابليون الثالث ، إلا أن يكون مؤرخاً يبحث عن مادة . ولا أحد سيقراً ويلز فى المستقبل لأنه اتخذ موضوعه ذات مرة من مبادئ معينة للجمعية الفابية . أو على الأصح ، قد يقرأ الناس هؤلاء الكتاب لأنهم مهتمون الآن أو فى المستقبل بموضوعات متصلة بتلك الموضوعات ، ولكن خيالهم لن يخصب بالموضوع - فإن أى مقالة كانت تصلح لذلك ، بل بالحماسة التى يتناول بها الكاتب الموضوع . إن القوة المخصبة ليست هى الموضوع ، بل العاطفة الجمالية التى يصيبها الكاتب فيه ؛ وهذه العاطفة الجمالية لا يعبر عنها بالموضوع وحده ، ولا بالطريقة وحدها ، بل بالانسجام بينهما . لذلك يجب ألا نقول - إلا إذا خاطرنا بالانتهاء إلى العقم ! - إن هذا الموضوع غير مقبول ، أو ذلك الموضوع مغلق ، أو «إن هذه الطريقة تستحق الإعجاب ، وتلك الطريقة ينبغي أن تستبعد» ، وهذا هو ما يقوله الاستبداديون فى جميع العصور . ومن الجنون والخطأ أن نصيح : «ولكننا محدثون ، إن طرازنا الخاص من الاستبدادية صحيح فى الواقع . إن تفضيلنا للشعر الحر - أو ما شئت - هو فى الواقع الكلمة الأخيرة فى علم العروض . إن اتجاهنا الخاص نحو الكنيسة أو البروليتارية أو الرومنسية أو الواقعية - أو ما شئت - هو فى الواقع القانون والأنبياء» . فإتينا حين نقول ذلك نرتكب جميع الذنوب التى ندينها فى غيرنا عندما نقرا تاريخ الأدب . فنحن نقول عن النقد الفكتورى إنه كان يبالغ فى الإلحاح على المضمون الدينى أو الأخلاقى للعمل الذى ينقده . وهذا صحيح ، ولكن ذلك النقد كان يدرى ما يفعله ، وكان يستطيع ، فى حدود ما يراه ، أن يكون عادلاً إلى درجة كبيرة ، فنحن نجد «الاسبكتاتور» قد استطاعت أن تقول حين نشرت مسز همفرى وارد روايتها «روبرت السمير» وهى رواية طعنت فى صميم المناقشات الدينية الفكرية :

«مع أننا نختلف اختلافاً عميقاً مع المسز همفري وارد في نقدها للمسيحية فإننا نتبين في كتابها صورة من أوقع صور المثل الأعلى الديني الصادق ، التي قدمت لجيلنا في ثوب رواية حديثة» .

كم من النقاد المحدثين الذين اعتنقوا إيديولوجية استبدادية ما . أو حتى مذهباً من مذاهبنا الاقتصادية ، وهي أقل عنفاً بقليل من تلك الإيديولوجيات ، ينتظر منهم أن يثثروا بهذه الطريقة على عمل كاتب «يختلفون معه اختلافاً عميقاً» من أجل قيمة هذا العمل نفسه ؟ لم يغب عن أذهانكم كيف نظر قسم من النقد ذو نقوذ - فيما بين هذه الحرب والحرب السابقة - إلى موضوعات معينة وطرق معينة نظرة استقطاع جعلتها تستبعد من المناقشات ومن كتب المختارات . فقد استبعد روبرت بروك استبعاداً تاماً من كتاب بيتس «مجموعة أكسفورد للشعر المعاصر» ، فيما عدا قصيدة واحدة عن السحب لا تمثل ذلك الشاعر . أما قصائده الحربية وقصائده الغرامية فقد عولمت باستهجان . وقد أعطى شاعر من الجيل نفسه ، وهو روبرت نيكولز ، مكاناً في هذه المجموعة ، ولكن قصائده الحربية لم تمثل أيضاً . إذ أبى بيتس أن يفسح مكاناً لهذه القصيدة التي ستعيش حين يكون ثلثا القصائد التي جمعها قد أصبح نسياً منسياً :

« أكان ثمة حب مرة ؟ فقد نسيته .

« أكان ثمة حزن مرة ؟ فما يزال حزني باقياً .

« أيها الجندي البطل الحبيب الحى الميت :

« كل فرحى ، كل حزنى ، كل حى لك ! »

وإذا كان بيتس وهو شاعر عظيم قد أمكن أن يعتقل هكذا بكرة متعصب لموضوعات معينة وطرق معينة ، فكم يبلغ عنف التعصب وضيق عطنه عند تابعى المعسكر الذين يتوقف رزقهم نفسه على التصاقهم خلف المعسكر ! فقد رأوا أن الفن ينبغى أن يعكس بموضوعه ما يسميه بيتس «عاطفتهم الاجتماعية» ، وما أحب أن أسميه تعصبهم السياسى . ثم أصرروا على أن بعض الطرق أو بعض أساليب الكتابة ينبغى أن تعتبر رجساً من عمل الشيطان ، ونبحوا ضد الرومنسية كما نبحت عوانس العصر الفكتورى ضد الجنس .

« يا للسماء ! حين يمشى هؤلاء بصياحهم الحاد إلى جحيم النسيان ، سيظل بيت شعر لماجن ظريف ، حيا كنج خافق » .

الشعر لوليم واطسون ، وقد استشهد به بيتس نفسه فى تقديمه لمجموعة أكسفورد. فما أعجب أن يستشهد به ويتورط هو نفسه فى مذمته ! لا ، ليس لنا أن نملأ على الفنان موضوعاً ولا طريقة ، ولا لنا أن نحرم عليه موضوعاً ولا طريقة . فنحن لسنا معلمات فى صف ، ولسنا رقباء . إنما المهم أن يكون الموضوع مثيراً لعاطفة الفنان الجمالية ، وأن يكون الانسجام بين الموضوع والطريقة بحيث يلقى عليه سحراً يمكنه من أن يحل به إلهه ، ويلقى علينا سحراً يمكننا من أن يحل بنا إلهنا . لقد قال كيتس : «إن فضل كل فن هو فى ...» يالها من بداية لجملة ! لو انتهت صفحة مخطوطة كيتس عند هذه الكلمات ، وضاعت الصفحة التالية ، لتحرق العالم شوقاً إلى معرفة بقية الجملة . قال كيتس : «إن فضل كل فن هو فى ...» ولم يقل إنه فى موضوعه أو طريقته ، بل إنه فى عاطفته الاجتماعية أو فى التصاقه بأى مذهب أخلاقى أو فى معاصرته . لقد قال كيتس : «إن فضل كل فن هو فى عمقه» وماذا عنى بذلك ؟ من حسن الحظ أنه أخبرنا . فهو يمضى ليقول : «إذ يقتدر على جعل كل ما لا يلائم يتبخر . لاتصاله الوثيق بالجمال والحق» . ويجب ألا نخطئ فهمه ، فهو لا يعنى «بما لا يلائم» ما قد ننفر نحن منه ، بل يعنى تلك الأشياء التى ينافر بعضها بعضاً ، والتى تتصادم فى خبرتنا المباشرة ولكنها تنسجم حين ترى فى منظر الخلود . إن «مالا يلائم» عند كيتس هو «مالا يوافق» فى تسميتنا : متناقرات الزمن والمكان والفردية ، والحق الذى يبدو معارضاً لحق آخر ، والولاء الذى يبدو مصطدماً مع لواء آخر . إن وظيفة الفن هى أن يتغلغل بعمقه إلى هذه المتناقرات ؛ ويطلع على منظر للنظام فى فوضى الحياة ، ومنظر للجمال فى ذلك النظام ، ومنظر للحق فى ذلك الجمال ، ويقطر التجربة حتى نشارك فى جوهرها ، ونتمكن من استحضارها وتجديد أنفسنا .

وقد يبدو إذن أنه بالرغم مما قلته في البدء من أن الفن يغير طريقة ممارسته والمجتمع يغير أشكاله دائماً ، بحيث يلوح لنا نحن الذين نطفو فوق سطح التجربة أن ثمة علاقة متغيرة بينهما ، وبالرغم من أن العلاقة بينهما متغيرة فعلاً بمعنى من المعانى، وأن علينا أن نعدل أنفسنا بحسبها دائماً ، فإن التعديلات التى نعملها يجب أن تكون موجهة دائماً نحو المحافظة على العلاقة الحقيقية الجوهرية . وتزداد أهمية اعتبار الفنان ملقحاً لروح الإنسان ، لا مروجاً لأرائه أو لآراء غيره ، فى عصر من التغير الاجتماعى الجذرى السريع . فالليل الظاهر فى عصرنا هذا هو تحول الفكر الإنسانى - وقد أفرزته سرعة التغير، وما يبدو من انحلال المجتمع إلى حالة من الجريان المستمر - إلى التجمد فى قطع متصلة متشابهة من التقليد العنيف الخائف . التقليد الذى أدان كيتس لأنه لم يكن يكتب مثل بوب، والتقليد الذى أدان سوينبيرن لأنه كان غير مسيحى ، والتقليد الذى اخترع فى أيامنا تلك الكلمة الجاهلة «هروى» ، والذى يزعم أن الوعى الاجتماعى هو معيار الفن . وهكذا أوشكنا أن نطلب انضمام الفنان إلى كتيبتنا مثلما يفعل الاستبداديون ، أو أن نلج على ضرورة كونه مواطناً صالحاً - كما نفهم نحن من هذه العبارة - قبل أن ننظر إليه على أنه فنان مجيد . لا جرم أنه من المستحسن غالباً أن يكون الفنان مواطناً صالحاً بوصفه إنساناً ، وأن يطبع القوانين ويحارب أعداء بلاده ويهتم بسعادة الشعب . لا جرم أنه من المستحسن أن يفعل هذه الأشياء لأنه إذا فعلها فقد تكون التجربة ذات قيمة له ، وإذا لم يفعلها فقد يقع فى معارضة الدولة ويبدد طاقاته إما فى المنفى وإما فى صراعات هامة له بوصفه إنساناً ، ولكنها لا تعنيه بوصفه فناناً . غير أنه وإن جاز أن تكون صفة المواطن الصالح خيراً له فمن الواضح أنها ليست كذلك دائماً ، ومن المؤكد أنه ليس من حقنا أن نعرف له معنى هذه الصفة ، وأن نرفضه لأنه لا يخضع لتعريفنا كإنسان . فهل ندين توماس مان لأنه لم يكن مواطناً صالحاً - بالمقاييس النازية - فى دولته الألمانية ؟ وهل ننذب شلى لأن سلوكه كان شديد الشذوذ بوصفه مواطناً ؟ لا ! إن لنا أن نرفض

قوانيننا على الإنسان ، ولكن ليس لنا أن نفرض آراءنا على الفنان . أما هو فيجب أن يعرف أنه وإن كان من حقه أن يعبر عن آرائه فليس من حقه أن يدرب المجتمع كما أنه ليس من حق المجتمع أن يدرب الفنان فيه . إن من حقه أن يعبر عن آرائه إذا كان موضوع هذه الآراء هو ما يحرك انفعاله الفني لوقته لكن الويل له إن لم يتجاوز قننه تعليمه ويحملة بعيداً عنه ! الويل لشلى نفسه لو لم يكن قد نسى نسياناً كثيراً ورائعاً أن يكون داعية ! إن الخلود لا تؤخذ عليه الأصوات فى اجتماع سياسى، وإن يمكث الخلف فى مدرسة أى إنسان . نحن بنعمة الله أطفال عنيون مسحرون . فدرسنا المدرسية وكتبنا المدرسية ومكافأنا وعقوباتنا المدرسية لا تكاد تعنينا آخر الأمر ، قد نشغل بها جادين ساعة أو ساعتين ، وقد نوجه عيوننا الاجتماعية الجادة إلى المدرس الذى يهيمن على هذه الأشياء ، ولكن ما نريد فى أعماق قلوبنا أن نعرفه هو العالم وراء هذا الفصل الدراسى الذى يهيمن عليه . فالشخص الذى نحبه ونذكره ليس هو ذلك الذى يرمينا بتخطيطه المترب «للحقيقة العليا» ، منقوشة عليه ، مناقشاته وأهواؤه وآرائه ، ولا هو ذلك الذى يرسم خريطة للسماء على السبورة ، ويصب علينا سوط العذاب إن لم نسجد لها ، بل هو ذلك الذى يزيح الستار عن نافذة الفصل ، ويدعنا نرى سماعنا نحن ، بعيوننا نحن ، وتمكين البشر من هذه الرؤية هو ما أعتقد أنه وظيفة التربية الحقيقية ، فإن اللفظ نفسه يعنى «أن تقود إلى الخارج»(\*) وقد كانت قيادة روح الإنسان إلى الخارج ، بالنظام الذاتى الحكيم المحرر ، المبني على العلم والدهشة ، هو فخر المعلمين العظام والجامعات العظيمة ، منذ بدأت المدينة إزهارها .

نحن مواطنون ، ولكننا رجال ونساء ؛ ولكننا أرواح . إنا نعيش بالروح وإن كنا نتعلم بالعقل - «العقل ، ذلك المحيط الذى يجد فيه كل جنس صورته ، ولكنه يتجاوز هذه الصور لخلق عوالم أخرى ويحاراً أخرى مختلفة جد الاختلاف» . وإنما نصل إلى هذه العوالم والبحار والحق المائل فيها بالرؤية ، الرؤية التى تنفذ إلى الروح من خلال الحواس ، لا بالتعليم . وقد كان شلى يعرف ذلك ، فكف عن الوعظ واسترعى النظر إلى شيء لم يكن طيراً بل كان أسمى كثيراً من القبرة . وكان كيتس يعرف ، فلم يعط على الإطلاق ، بل نسى فى رؤيته حتى الليل . وكان هاردي يعرف :

(\*) e - ducation - المترجم .



« ما أعظم الحب عندي !  
 أسير في المرح ليلاً  
 والصمت ذو أشجان  
 وإذا بطيف يرف  
 كذى جناح أهلاً  
 من أقرب الأغصان  
 قلبي إلى الحب يهفو  
 ما أعظم الحب عندي !  
 ترى أبقى لدياً  
 عظيمة تلك حقاً ؟ ...  
 فليدع راع مجاب  
 ياروح عودي إليها ،  
 سبحات قلبي ستبقى  
 والحب ذو الأطراب  
 أعظم ما كان عندي !

فلنحذر أيها السيدات والسادة أن نبالغ في التفكير تفكيراً اجتماعياً في العلاقة بين الفنان والمجتمع ، فإن هذا الطريق من التفكير يحف به من جانب والقوميساريون من الجانب الآخر . وماذا بعد ؟ لكم أن تختاروا ما شئتم . «سبحات القلب والحب ذا الإطراب» ! القبرات والبلابل ؛ خنوها ، لكن خنوها في أنفسكم . دعوا الفنان حراً ليكتشف ، وابقوا أحراراً حتى تستقبلوا وتعيدوا الخلق . أخرجوا لتجوده ويسير عليكم أن تعرفوا الفنان الحق في هذه الأيام ، فهو لا يضع شعاراً حزبياً : إنه الرجل الذي :

إما رأى طائراً يدرى غرائزه	إن كان أجدل أو إن كان عصفوراً
ويزار الأسد الضاري فيسمعه	وليس يعجزه فهما وتفسيراً
وصرخة النمر في أذنيه بيته	كلغوة الأم إيضاحاً وتعبيراً

ذلكم الفنان ، وأنتم المجتمع . والأسود والقبيرات ، والنمور والبلايل ، والنسور والعصافير ، والحب وأطرابه ، كلها موضوعات للفن ، وكلها بين أيديكم . ولكن لا تحدوها ، لا تجلبوها إلى الفصل وتحشوها وتضعوا عليها البطاقات ، فإنكم لتفعلوا ذلك يجب أن تقتلوها أولاً . بل اخرجوا لتجدوها .

انتهت المحاضرة والحمد لله . وقد ردت النماذج جميعها إلى صناديقها . فهل نخرج إلى «سوق الغرور» ونرى القصص ، أم نعيشها ؟ إن باب الفصل مفتوح ! كالشأن دائماً في الجامعات الحرة ، ولكن لنحذر أولئك الرجال الصغار الصارمين المتوحشين الذين يقولون إنهم أعطوا المفاتيح .

# الفكرة الرومنٲيكية

Liberties of the Mind من كتاب



كتاب ممتاز للمستتر جاك بارزون ، يقدم أساساً قيماً للمناقشة<sup>(\*)</sup>. والمؤلف أستاذ مساعد للتاريخ في جامعة كولومبيا ، وهو من كتاب «تاريخ الحضارة» كما يقال في بعض الأحيان من دقة - فذلك تعبير منفر يجب ألا نسمح بأن ينفردنا في هذه الحالة . فمعناه لا يعدو أن صاحبنا مؤرخ يجب أن ينظر إلى موضوعه من وجهة نظر العقل البشري كما يعبر عنه الفلاسفة والفنانون . وهذا النوع من التخصص التاريخي له ما يسوغه كأي نوع آخر ، إلا أن فيه من الأخطار أكثر مما في معظم هذه الأنواع . فتاريخ البحرية أو تاريخ الدبلوماسية يتألف من شطر من الحقائق التي يمكن التثبت من صحتها ، وشر من التفسير . أما تاريخ الحضارة فجله تفسير . يجب ألا تخطيء في النقل عن روسو أو جوته ، كما يجب ألا تنقل عنهما بطريقة تؤيد أهواك وتحرف النص ؛ ومؤرخ الحضارة الأمين يوجه النظر إلى المراجع التي يبدو أنها تناقضه ، ويثير الاعتراضات على حججه ليرد عليها ، وينبه إلى الثغرات في تعميماته هو نفسه ؛ ولكنه بعد هذا حر إلى درجة خطيرة . على أنه إذا كان أميناً من هذه النواحي مثل المستر بارزون فقد تكون له قيمة كبيرة إذا قابلناه بفكر سليم . وليس الفكر السليم هو فكر الناقد المشغول بالجزئيات ، الذي يكتب «نعم» أو «لا» بجانب كل فقرة ليدل على موافقاته ومناقضاته ، بل هو بالأحرى الفكر المتأمل . فأعظم جدوى كتاب في تاريخ الحضارة وأعظم ثناء يتلقاه ، حين يضعه القارئ على ركبتيه بين الفينة والفينة ويترك عقله يجول في انطلاق وحرية حول الموضوع الذي يعالجه المؤرخ .

ولسنا نعدو الصواب إذا قلنا إن الموضوع الذي يناقشه المستر بارزون هو مستقبل العالم ، وإن كان من المرجح أنه سينقضي عن نفسه أي غرض كهذا . وهذا موضوع لا تمكن مناقشته بتمامه . كما أنك لا تستطيع أن ترى بناء بتمامه . فقد تعلو في الجو وتنظر إلى تخطيط البناء ، وقد تنظر إلى ارتفاعه من أي نقطة من البوصلة ، وقد تلج إلى داخله ، وكل منظر هو منظر يتيح لنا أن نصل إلى نتائج مهمة عن البناء بتمامه . والمستر بارزون ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر الصراع بين الرومنسية والكلاسيكية . أي هاتين الطريقتين في الحياة والتفكير ستسود ؟ وهل هناك أي بديل من الدفع والجذب التاريخيين بينهما ؟ إذا استطاع الكاتب أن يقدم جواباً مقنعاً عن هذين السؤالين فإنه يكون قد نظر إلى المستقبل نظرة متحيضة ، نعم ، ولكنها نظرة تتيح لنا أن نصل إلى نتائج هامة عن الموضوع كله .

وبين فصول كتابه فصل بعنوان «الفن الرومانتيكى» ، وآخر بعنوان «الحياة الرومانتيكية» . والقارئ الذى يسمح لعقله بأن يسبح حول الكتاب يجد أن فكر المؤلف يغلب عليه التحرك بين هاتين الناحيتين من الموضوع ، فأحياناً يشعر القارئ حين يسمح للكتاب بأن يستريح على ركبتيه أن المؤلف ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر فنان . ويسأل نفسه مثل هذه الأسئلة : هل ينتظر أن يقوم إحياء رومنتيكي أو كلاسيكى فى الأدب والتصوير والموسيقى ؟ وإذا حدث هذا الإحياء فماذا عسى أن يكون تأثيره فى المجتمع ؟ أحياناً يجد القارئ أن المؤلف ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر الإنسان ، أى الكائن السياسى أو الاجتماعى ، ويسأل ماذا سيكون أسلوب تفكيره ، وماذا سيكون مطلبه من الفن ، وماذا سيكون شأن الفن عنده ، إذا أصبح للفن عنده شأن ما ؟ ونستطيع أن نقسم مناقشتنا هذه مثل ذلك التقسيم . فنستطيع أن نتكلم أولاً عن الفكرة الرومانتيكية نفسها ، أو ما هى الرومانتيكية ، ثم ننظر بعدئذ فى تطبيق الفكرة الرومانتيكية على الفن والمجتمع ، ملاحظين دائماً العلاقة بينهما .

ولابد فى البداية من أن نهتم قليلاً بالتعارف . وقد خصص المستر بارزون قسمًا كبيراً ممتعاً من كتابه لعرض عينات من الاستعمالات الحديثة للكلمة «رومانتيكى» يظهر منها أن هذه الكلمة قد استعملت بحيث تكاد تدل على أى شىء . فقد استعملها هافلوك إليس فى مقدمته لكتاب لا يدور «محادثات خيالية» بمعنى «لا شكل له» :

«أما وراء هذه الحدود فهو مفتقر إلى القوة الهندسية - قوة إيجاد التناسب فى كل كبير - وهو يمتد فى كل اتجاه بطريقة رومانتيكية خالصة أشبه بطريقة سبنسر» .

ومع ذلك فإن جوليان يستعملها فى كتابه «هكتور برليوز» بعكس هذا المعنى ، إذ يتساءل ، أليس «من خصائص الرومانتيكية أن الشكل يتقدم على الموضوع ...» وهذه الاستعمالات المتناقضة لا تنتهى ، فالشواهد التى جاء بها المستر بارزون تدل على أن الكلمة قد استعملها كتاب محترمون فى معنى «غير واقعى» و «واقعى» ، و «محافظ» و «ثورى» ، و «روحى» و «مادى» . ولقد بلغ هذا الاختلاط الذى ليس لأحد أن يأمل بعده فى تثبيت استعمال يراعيه الجميع ، فخير ما يفعله أى كاتب هو أن يعرف مصطلحاته هو ، التعريف الذى يصلح لبحثه هو . ولهذا الغرض يمهّد المستر بارزون بتمييز مفيد . فهو يشير إلى أن كلمة الرومنسية فى الإنجليزية (Romanticism) تؤخذ منها كلمتان أخريان : «رومانتيكى» (romantic) و «رومنسى» (romanticist) .

وهو يحتفظ بالكلمة الثانية لتدل على أولئك الرجال الذين ينتسبون تاريخياً إلى ما يسمى عادة بالعصر الرومنسى . أولئك الرجال الذين قد يختلفون فى الفكرة والطريقة ولكنهم ولدوا بين سنتى ١٧٧٠ و ١٨١٥ ، «وامتازوا فى الفلسفة وأمور الدولة والفنون أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر» . ونحن نتحدث عن هؤلاء الرجال على أنهم «رومنسيون» تاريخياً ، تبقى كلمة «رومنتيكى» حرة لوصف جميع الفلاسفة والفنانين ورجال الدولة الذين هم الورثة الروحيون للفكرة الرومانتيكية أو لما يسميه المستر بارزون الرومنسية الداخلية ، مهما يكن تاريخهم . وهذه التفرقة اللفظية تزيل بعض الغبار ، ولكنها لا تخلص من البلبلة التى تصاحب استعمال كلمة الرومنتيكية نفسها .

ما هى العناصر الثابتة فى الطبيعة البشرية والتى يمكن أن يصدق عليها وصف الرومنتيكية ؟ إن الميل إلى الخلط بين الفكرة نفسها وبين مظاهر أو انحرافات معينة لها هو ما دعا أولئك الكتاب المحترمين الذين أورد المستر بارزون كلامهم إلى التناقض مع بعضهم بعضاً فى كثير من الأحيان . أما هو فبحث تحت المظاهر المعينة عن المنبع الذى انبثقت منه . يقول .

«إن التعريف الذى نريده للرومنسية الداخلية يكون ببيان الشيء الذى قامت عليه سائر المواقف التى عددها ، والتى يفسر تلك المواقف بالتبع . لماذا هاجم بعض الرومنسيين العقل ، ولماذا تحول بعضهم إلى الكتلكة ، ولماذا كان بعضهم متحيرين ، وبعضهم رجعيين ؟ لماذا مدح بعضهم العصور الوسطى وعبد بعضهم الإغريق ؟ من الواضح أن الشيء الوحيد الذى يربط بين الناس فى عصر معين ليس هو فلسفاتهم الفردية بل المشكلة الرئيسية التى ترمى هذه الفلسفات إلى حلها . وفى العصر الرومنسى كانت هذه المشكلة هى خلق عالم جديد على أطلال العالم القديم . وكانت الثورة الفرنسية ونابليون قد اكتسحا كل شيء . وحتى قبل الثورة ، التى يمكن اعتبارها مظهراً خارجياً لتحلل داخلى ، لم يعد من الممكن أن يكتب المرء أو يصور كما لو كانت الأشكال القديمة لا تزال حية» .

ومع أننا نتوقف لحظة لنأبى أن نوافق المؤلف لكون تحفظ على هذه الجملة الأخيرة، بما فيها من تعميم شديد ، فإننا قد نسمح له بأن يمضى ليقول «إن الفلسفات النقدية فى القرن الثامن عشر قد دمرت مسكنها نفسه . وكان على الجيل التالى أن يبنى أو يفنى . ومن ذلك نستنتج أن الرومنسية هى أولاً وقبل كل شيء بناءً وخالقة . إننا

نستطيع أن نسميها عصر الحلول ، إذا قورنت بالقرن الثامن عشر الذي كان عصر التخلل .

وهنا ندع الكتاب يستريح لتأمل ما فيه .

هذه دقة إنذار . إن لكتاب التاريخ عادة مزعجة في إقحام الموضوع المعاصر . فهم يستطيعون لأدنى مناسبة أن يصبحوا عصريين إلى درجة فظيعة لأن هذا الجهد يؤدي بهم إلى تشويه التاريخ ، أو إلى الإسراف في تبسيط ملاحظاتهم عن العصور القديمة من أجل توثيق الرابطة بين بحثهم التاريخي وبين ما سيجده قراؤهم في صحيفة الصباح . ومن صفات المستر بارزون أنه برىء من هذا العيب بوجه عام ، ولكن القارئ يرتجف من أجله عند هذه النقطة بالذات ؛ فمن المحقق أن صحيفة الصباح ستقول إن مهمتنا أيضا «بناء وخلق» وإنما على عتبة «عصر للحلول» سيتلو التخلل في ماضيها القريب . وستقول صحيفة الصباح ذلك أملا في أن تكسب قلوب ذلك العدد المتزايد من البشر ، الذين يحبون أن يؤمنوا بأن الثورات كاملة ، وأنك تستطيع أن تخرج من عصر كما تخرج من حجرة ، وأن العوالم الجديدة هي جديدة .

وليس شيء من ذلك صحيحاً . فالتغير نفسه هو دائماً نتيجة لأنواع من المحافظة متعددة وباقية . إن القرن الثامن عشر لم يتحلل بمعنى أنه اختفى . إن قواه غيرت موضع ثقلها ، وأضيفت إليها قوى جديدة ، فتغير اتجاه الناتج ؛ ولكن الأشكال القديمة لسياسة الدولة بقيت حية في تاليران ومترنيخ . وما يصدق على سياسة الدول يصدق أيضاً على الفن ، وعلى أمور المجتمع العادية . وسيظل صادقاً صباح غد . حقاً أن بعض العصور أكثر «بناء» من غيرها ، فهي تضيف إلى مجموع القوى القديمة مزيداً من القوى الجديدة أو البادية الجدة ؛ لكن ليس عصر من العصور «خلاقاً» إلا إذا جاز أن يقال إن الإنسان يخلق الأجر الذي يصنعه من قش قديم، وأكوام فوق أسس قديمة . هذه نقطة تستحق الإيضاح لأن تصوير الفكرة الرومنتيكية نفسها على أنها ربح من الجنة أو من «لامكان» هو خدمة للاستبداديين الذين ينتقصون منها . فهي بحسب فهمهم فوضوية وعاطفية وهروبية وخالية من النظام ؛ ولذلك هم يرغبون أن يستعبدوا الإنسان والفن لمصلحة الإنسان نفسه . وهم يقولون إن الرومنتيكية إباحتها خلقية وفنية . ويضعون بإزائها الطريق الآخر المنقذ وهو ما يدعونه حريات نظام جديد (أو قديم) . ففصل الرومانسية عن ميراثها بتشجيع لهذا النقد لها ، وإبراز لمبالغاتها العارضة بدلاً من طبيعتها الحققة كما يفعل أعداؤها .



وإذا كانت الفقرة التي نقلناها وتوقفنا عندها قد أزعجتنا بعض الوقت فإن المستر بارزون يحصر على ألا يبالغ في عرض قضيته حين يتقدم نحو التعريف . فهو بعيد عن الزعم بأن الحركة الرومنسية كانت منبئة الصلة بالماضى ، حتى إنه يستطيع القول إن «الرومنسية الداخلية ، رومنسبة الفرد بذاته ، لا تزال حية اليوم كما كانت حية في كل وقت مضى ، لأنها من الثوابت الإنسانية» ولا يكاد هذا الأساس يوضع حتى يكتسب البحث دلالة عميقة . فلا يعود مناقشة بين الجماعات الفنية ، أو الأحزاب السياسية ، أو الفرق الدينية ، بل يصبح محاولة (يقوم بها أيضا - كما سنرى - ماريان والكلاسيكيون الكبار) للتمييز بين الثوابت والمتغيرات ، والنظر في حظوظ البشرية ومطامحها في ضوء هذا التمييز . وإذا كان البحث منصفاً للرومنسية في اعتبارها من الثوابت الإنسانية ، فإنه يجب أن يعامل القوى المعارضة لها بمثل ذلك الإنصاف ، فلا يعرفها في مبالغاتها وإصرارها المتعصب على قواعد «طائفية» خاصة ، بل في رغبتها أن تخوض معركة الحياة تحت حماية نظام شكلى . وقد يسمى هذا تهيباً ، ولكنه - بمفطار آخر - مجرد نبيل من الأنانية ، وهو على كل حال من الثوابت الإنسانية .

ومالم ننظر إلى ما يسمى عادة بالخصومة الرومنتيكية الكلاسيكية على أنها صراع بين نزعتين متعارضتين في الطبيعة البشرية ، وتعبير حقيقى عن انقسام الإنسان على نفسه ، فإن الخصومة سوف تظل على مستوى مناظرة بين تلاميذ المدارس . ولكننا إذا استطعنا أن نتناول المشكلة بسماحة عقلية حقيقية ، وأن نفهم - مع احتفاظنا بوجهة نظرنا - لماذا يرضى معارضونا بالعناء في سبيل وجهة نظرهم ، فإن القضية تتغير - فليست المسألة أن يستطيع فلان جمع عصبية من أنصار الكلاسيكية الجديدة لديهم من القوة ما يسمح لهم بأن يلعنوا عمل فلان الآخر بوصفه بأنه رومنتيكي ، ولا أن تستطيع إحدى الجماعتين من الفنانين الانتساب إلى جماعة سياسية يستمد منها النفوذ وحركات التطهير . إنهما بصر الإنسان ، وعينا روحه . وشر جريمة تقترفانها هي أن تضطهد إحداهما الأخرى . فكل منا ميل بالطبع أو بالطبع أو بكليهما إلى أن يتخذ نظرة رومنتيكية إلى الفن والحياة ، أو نظرة كلاسيكية إليهما . ولكننا نخطئ كنه الحياة نفسه - كون جمالها وتنوعها كعذابها نابعين من انقساماتها - إذا لم نعترف بأن الحق الذى يؤمن به معارضونا هو حق بالنسبة لهم .

ليست القضية إذن : أى النظرتين صواب وأيهما خطأ ، أيهما إيمان وأيهما فسوق ؟ بل هى : على أيهما يكون الاعتماد فى المستقبل ؟ ومن هذا السؤال ينبع سؤال آخر : هل من الممكن أن يكون الناس قد عانوا عناء كافياً من المحافظة على هذه الخصومة الدائمة ، التى مزقت العالم اجتماعياً وفنياً وأخلاقياً ، حتى أنهم سيبحثون عن سبيل لتجاوزها ، وسيجدون هذا السبيل ؟ قد ينظر الكلاسيكيون الجدد إلى هذه الفكرة نفسها على أنها فكرة «رومنتيكية» . وقد يدينها بعض القوم - وهم الماديون - لهذا السبب ، قائلين ، بطريقتهم البالية ، إن الإنسان عاجز عن هذا التجاوز لكونه حيواناً اقتصادياً ، وإن الحياة فى كنه طبيعتها حرب اقتصادية . ولكن أولئك الكلاسيكيين الجدد الذين يسميهم المستر بارزون التوميين الجدد والذين يعاملهم على أنهم أعداء (وأظنه مخطئاً فى هذا) قد لا يستكروا التوفيق بين السلطة التى يرجعون إليها وبين الفكرة الرومنتيكية . سيعارضونه إذا اعتبروا الرومنتيكية ملحدة وخائنة وإباحية ، أو إذا تباهت بأنها كذلك، ولكن هذه هى الصورة التى يصورها أعداؤها بها ، وهى صورة لدى التوميين الجدد من العلم والوداعة ما يجعلهم يرفضونها - إذا اعتبرنا رجالاً من أمثال مارييتان بين هذا الفريق .

وفى كتاب المستر بارزون فقرات تستثير أولئك الذين يجدون كلمة الرومنتيكية تهديداً وإهانة ، ولكنها لن تعمى نوى العناية الصحيحة بالأساليب المحكمة عن صدق تعريفاته ، ولا عن الفرصة التى تتيحها للوفاق بين فلاسفة وفنانين ، إن فرقهم المبتدأ فالجامع بينهم أنهم أهل روح . فالرومنتيكية عنده - إذا جاز لنا أن نوجز ونفسر - هى انفعال نحو تغيير الحياة ، ينبع من إدراك التضاد بين عظمة الإنسان وبقائه ، وقوته وضعفه ، واتساع أمله وضيق حاله ، وتغذية فلسفة تتجاوز هذا التناظر المحسوس وتحوله إلى انسجام . وحجر العثرة هنا هى فى تنكير «فلسفة» . وحري بنا أن نضيف أن عبارة المستر بارزون هى «فلسفة أو دين أو إيمان» . وهو يقول بعد ذلك إن بسكال «وجد هذا الإيمان فى المسيحية الزاهدة» . فى حين أن الرومنسيين وجنوده «فى موضوعات شتى للاعتقاد : الحلوية ، الكاثوليكية ، الاشتراكية ، المذهب الحيوى ، الفن ، العلم ، الدولة القومية» . ثمة أناس إذا قرعوا هذا فسيصفقون الباب فى وجه الرومنتيكية . فهم قد أعطوا العهد . وهم لا يعترفون إلا «بموضوع واحد للاعتقاد» يشرع اتخاذه ، لا بعشرة ؛ والرومنتيكية تهدمهم بخطاء خطرين . وهكذا تفعل الرومنتيكية ، وهكذا تفعل الحياة ، فكلاهما خطر . ولكن الرومنتيكية ، كالحياة ، ليست هى نفسها ديناً ، بل أحد الطرق التى يمكن التعبير بها عن الدين . إنها أداة للروح ، يمكن أن يحسن استعمالها أو يساء .

# الرومنتيكِيَّةُ في الفن

Liberties of the Mind : من كتاب



حيث لا تكون المعارضة الرومنتيكية ناشئة عن اضطراب الفكر أو مرارة التشيع فحسب ، فإن جانباً كبيراً منها ينشأ عند رجال الدين الذين يشعرون أنهم لا يمكن أن يقبلوا شكلاً من التعبير الفني يعكس بسهولة فلسفات أو أدياناً غير فلسفتهم ودينهم . فهم يوصفهم أصحاب عقيدة يرتابون في الرومنتيكية لأنها رغبة الصدر ، بل إنهم أحياناً - ويوصفهم مسيحيين - يحذرونها لأنها قد تقسح المجال للأسد حتى ينام ويقوم مع الحمل .

وهذا شك لا يمكن دفعه عن الرومنسية بأي نوع من الإنكار . فإنها ليست مبدأ فرقة مقصورة على أصحابها ، فالوثنيون والمسيحيون جميعاً يمكن أن يكونوا رومنتيكيين ، ولكن لها خصائص مميزة أولاً أن الرومنتيكية تعنى دائماً بطبيعة الأشياء التي تتناولها وجوهرها أكثر مما تعنى بمظاهرها ، وأنها لا تعنى بمظاهرها إلا بقدر ما تشير إلى طبيعتها وجوهرها . ولهذا السبب تنهم في كثير من الأحيان بأنها غير واقعية ، أو - بالرطانة الحديثة - «هروبية» ، وأصحاب هذه الاتهام هم من يعنون أولاً بالظاهر ، في حين أن ما تبحث عنه الرومنتيكية أو ما «يُهرب» إليه هو في حقيقة الأمر واقع أعمق مما يطمون به . وهذا يتفق مع التعريف الذي سبق أن قدمناه . فالبحث عن الواقع الكامن تحت المظاهر هو جزء من البحث عن شيء «يتجاوز التنافر المحسوس ويحوّله إلى انسجام» .

ولابد أن يكون أعداء الرومنتيكية الماديون معارضين لهذا البحث . فهم أيضاً يلاحظون التنافر وهم يلاحظون أن الإنسان جائع وسط ثراء الطبيعة ، أو أنه يخوض الحروب مع أن مسرات السلام ماثلة دائماً أمامه . وهم يقولون : إن هذا التنافر مناقض لمصلحته المادية ، فإذا مثلناه بفننا في مظاهره الحقيقية فإن الإنسان سيرى كم تنتقص مصلحته ، وكم يمكن أن يكون أكثر ثراءً أو أقل ميالاً للحرب ، وسيستخدم أنواع العلاج المناسبة لذلك . وهذا هو التبرير الفلسفي للمذهب الطبيعي . وهو يفشل دائماً لسببين : أولهما أن الإنسان لا ينتقاد آخر الأمر لمصلحته المادية - ذلك أنه عاطفي بجسده ، روحاني بجوهره . وثانيهما أن المذهب الطبيعي عقم الإحصاءات مهما تكن مثيرة للاهتمام في نفسها . فكلاهما لا يلقح خيال القارئ أولاً يمكنه من أن يتخيل بنفسه ما يقع خارج خبرته المباشرة أو الخبرة المباشرة التي ينقلها إليه الكاتب الطبيعي أو عالم الإحصاء .

ويرد أعداء الرومنتيكية الماديون بواحد من ردين : فإما أن يقولوا إنه لا يوجد شيء «فى الخارج» فيتحيله الإنسان ، أو تجاوز تحول التنافر إلى انسجام فيمكنه أن يصل إليه ؛ وعلى هذا يكون المطلب الرومنتيكى كله باطلاً وخداعاً . وإما أن يقولوا - وهذا الرد حديث نوعاً - إنهم قد اكتشفوا تصوفهم الخاص ، وتجاوزهم الخاص الذى يحول التنافر إلى انسجام ، وإن ذلك يتخلص فى فكرة جماعية الإنسان . والرّد الأول هو الذى أوجد المذهب الطبيعى ، وجوابه هو ما كان يمكن أن يجيب به بليك على زولا . أما الرد الثانى ففيه طرافة تسترعى الاهتمام وتثير الفكر ، لأنه إن صدر عن ماديّين لا يعملون مهاجمة الرومنتيكية فهو نفسه رومنتيكى ، وهو يفسر ما قد يبدو لولاه غير قابل للتفسير : أعنى حب أنصار الجماعية للرمزيّين : لغاليرى ومالارميه بل وبودليير ، الذين هم الورثة المباشرين لرمزيّ النصف الأول من القرن التاسع عشر . وبما أن الرومنتيكية كما سبق القول ليست فرقة مقصورة على أصحابها ، فلا ينبغي إذا اتفق أن كنا فرديّين ونوى عقول متحررة أن ننكر رومنتيكية رجال إن كانوا جماعيين ، كما أنه لا ينبغي للرومنتيكى المسيحى أن ينكر زمالته للرومنتيكى الوثنى . وإذا استمر الجماعى على فكرته الجماعية الخاطئة فى رأينا فذلك ليس مما يعنينا فنياً ولا ينبغي أن يؤثر فى نقدنا الفنّى . فشغلنا كفنّانين ونقاد هو أن نميز بين الفنّانين لا أن نضطهد رجالاً يخالفوننا فى الدين أو فى السياسة .

يمكننا أن نعود إذن - وربما يكون معنا مجند جماعى جديد - إلى تلك الصفة المميزة للرومنتيكية ، التى عبر عنها بارزون حين قال إن «الرومنسية هى الواقعية» وينبغى أن نسهب فى نقل عرضه لهذه الحقيقة ، التى قد يراها كثير من الناس متناقضة للوهلة الأولى ، فبعد أن يقول إن الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر قد ماتت فى التجريد و«العموم» - وهذا قول صحيح فى جملة - يمضى لبيان ما رعى إليه الرومنسيون وحققوه ، وكيف جذبوا حياة الفن :

«على خلاف العبارة الشعرية واللفظ «النبيل» قبل الرومنسيون كل الكلمات ، وخصوصاً ذلك الرعيل المهمل من الكلمات العادية ؛ وعلى خلاف الاقتصاد على ميثولوجية إغريقية رومانية مختارة ، قبلوا الميثولوجية الكلتية والجرمانية ؛ وعلى خلاف البيئة الواحدة والتربة الواحدة للتراجيدية الكلاسيكية ، درسوا وصوروا التنوعات الواقعية التى عرفت باسم «اللون المحلى» . وعلى خلاف الموضوعات القديمة والسلم الثابت للمحاسن التصويرية الذى وضعته الأكاديمية، أخذوا العالم جميعاً، المرئى وغير المرئى ،

كما أخذوا كل درجات الألوان ، وعلى خلاف القواعد الأكاديمية التي كانت تمنع استعمال بعض الجمل والمقامات والانتقالات ، حاولوا أن يستعملوا ويشكلوا كل التوفيقات الممكنة للأصوات .

وأنعابوا اكتشاف العصور الوسطى ، ومدوا اهتمام الفن « إلى أماكن بعيدة مثل أمريكا والشرق الأدنى ، فكوفنوا على جهودهم بأن سموا « طلاب الغريب » . واستمدوا موضوعات فنهم من كل طبقات الناس وأحوالهم . وأخيراً فإنهم :

« على خلاف النظرة المادية التي تقول بأن كل ما هو موجود يجب أن يكون محسوساً ، فحسوا في فكرتهم عن الواقع مكاناً لعالم الأحلام ، والملغز في الإنسان وفي الطبيعة ، وللخوارق . فعلوا ذلك كله قاصدين ، في صبر وإلحاح شأن الرواد والمستكشفين » .

والآن يحق لنا إذ نقرأ هذا أن نلاحظ وجوه الشبه بين حالهم وحالنا ، كما نلاحظ وجوه الاختلاف .

أما وجوه الشبه فواضحة. فبعد أن وصل القرن التاسع عشر إلى سمته وتجاوزه، كان هناك شفق رائع . ويكفي أن نذكر اسمين : هاردي في النثر ، وبيتس في الشعر ، نقلا إلى من بعدهما تراث الرومنتيكية ، الذي امتحنه الجورجيون ثانية وجدوده . ثم كانت حرب ١٩١٤ فقطعت الخيط . وبدأ رد فعل مادي عنيف . فهوجم واتهم جميع الكتاب الذين «فسحوا في فكرتهم عن الواقع مكاناً للملغز في الإنسان وفي الطبيعة» ، أو بحثوا عن واقع خلف المظاهر ، أو جاهدوا ليكتشفوا في فنهم فلسفة تحول التنافر بين اتساع أمل الإنسان وضيق حاله إلى انسجام – أي جميع الكتاب الرومنتيكيين ، فيما عدا قلة ، مثل بيتس نفسه ، كانوا أخطر من أن يهاجموا ، أو يرموا لهما للذئاب . وقد عبر هاردي عن نتيجة ذلك في سنة ١٩٢٢ بفقرة استشهدت بها في مناسبة سابقة:

« إن أفكار أي أديب معنى بالمحافظة على حياة الشعر لا بد أن تجزع لمستقبل الشعر الإنجليزي المحفوف بالخطر في هذه الأيام ... والحدس الجريء لا يكاد يسمح بأمل في زمن أفضل ، إلا إذا تغيرت ميول الناس . إننا مهذبون – فيما يظهر – بعصر مظلم جديد ، سواء أكان ناشئاً عن أن عقول الشباب قد أصيبت بهمجية النوق بتأثير الحرب الأخيرة وجنونها المظلم ، أم عن أي سبب آخر » .

وقد استمر العصر المظلم . ويمكننا أن نصف خصائصه البارزة - مع تغييرات لا تمس الجوهر - بالأوصاف التي استعملها المستر بارزون ليعصور أحوال الفن التي ثار عليها الرومنسيون . ففي العقدين الثالث والرابع من هذا القرن لم تكن العبارة الشعرية واللفظ «النبل» مطلوبين بل كانا مستهجنين ، ولكن النتيجة أشبهت النتيجة في نهاية «النظام القديم» ، إذ حدد متن اللغة تحديداً صناعياً متأنقاً . وفي العقدين الثالث والرابع عندما اقتصر الاستعمال على الميثولوجية الجماعية ، وتوحدت البيئة والنبوة في شكاة حديثة لم تكن أقل صلاحية في خلوها من الشكل مما كانت التراجيدية الكلاسيكية بأشكالها في يوم من الأيام . وكان ثمة إصرار على الموضوعات «المعاصرة» يماثل في حذلقته إصرار الكلاسيكيين على الموضوعات القديمة . وفي جميع الفنون وضع «سلم ثابت للمحاسن» لم تضعه الأكاديمية بل وضعت المجتمعات الأدبية المغلقة . وكانت القواعد ضيقة وصارمة حتى أن كتابة أولئك الذين خضعوا لها أصبحت بالترجيح غير مفهومة إلا لقلّة من المطلعين على الأسرار .

وعلى هذه الأحوال جاءت حرب جديدة ، وانحلت المجتمعات الأدبية المغلقة في صمت مكتوم . ولقد يبدو أنه إذا كان لحياة الفن أن تتجدد في المستقبل فيجب أن يأتي التجدد من فنانين مستعدين لقبول جميع الألفاظ ، واستعمال جميع الميثولوجيات ، وقبول جميع درجات الألوان ، و« أخذ العالم جميعاً ، المرئي وغير المرئي . ولا عليهم إن سموا أنفسهم رومنتيين أو لم يفعلوا . ثم لا عليهم إن سماهم الجبناء » هرويين « أو » طلاباً للغريب » . ما عليهم إلا أن يدرسوا ويصوروا «التنوعات الواقعية» للتجربة - أي أن يكونوا واقعيين رومنتيين بالروح إن لم يكن بالاسم ، وأن يبحثوا عن ذلك الجمال الذي يحول التنافر إلى انسجام ، والذي هو جوهر الأشياء جميعاً .

وإن يصلوا إلى ذلك - والحق يقال إنهم إن يصلوا إلى شيء يستحق الوصول إليه والعالم كما هو الآن - إن هم نظموا أنفسهم ، بنورهم ، في فرقة مقصورة على أصحابها ، معلنة عن نفسها . وقد يبدو أنه لا ضير في صدور مطرّز ومعرفة «هرنانتي» أخرى ، ولكن المعركة التي على الواقعيين الرومنتيين أن يخوضوها ليست معركة مع غيرهم من الفنانين ، حتى ولا الجمعيات الأدبية المغلقة التي تنتسب إلى «العصر المظلم» على حد ما وصفه هاردي ، بل هي معركة - آخر معركة في المدينة القريبة إن لم تنته بالنصر - ضد من أجروا على تسميتهم بعصابات الروح ، على الرغم من عنف هذه العبارة . فهناك عصابات في الفن كما أن هناك عصابات في السياسة . وكلتاهما



ترمى إلى أن تشوه الشخصية الإنسانية وتفككها وتستعبد لها - إلى أن تدفع الناس للاعتقاد بأنهم ليس لهم وجود حقيقى إلا كوحدات فى كتلة ، إلى أن تصمّم عن التنافر بين اتساع أملهم وضيق حالهم ، وأن تميت فيهم الأمل فى الخلاص . لقد كان فى الماضى مستبدون كثيرون ، ولكن لم يحدث قط فى تاريخ العالم أن كانت للعصابات نحلة كما فى هذه الأيام ، نحلة تلقى تأييداً صامتاً من كثيرين لا يشعرون بوجودها . ومن بين طرقها الانحطاط بالفن ، وتحويله إلى عمل ميكانيكى ، والهبوط به إلى حال إنتاج جماعى ، فإن الإنسان إذا تعلم أن ينظر إلى الفن على أنه شيء لا ينتمى إلى الجمال والحق بل إلى الرأى وحده فإنه سيفقد بصيرته ، ويصبح كما يريده رجال العصابات ، حيواناً مجتمعاً فى قطعان .

إن ذلك السباق يتوقف عليه الشيء الكثير ، بحيث يحق لنا أن نسأل : ألم يحن الوقت ليتجاوز الرومنتيكيون والكلاسيكون عن خلافاتهم ، أو على الأصح ليتجاوزوها ، باعتبارهم رجال روح وليسوا رجال عصابات ؟ أما من ناحية الرومنتيكية فالمقاومة دفاعية فى الأعم الأغلب . فقد استعملت كلمة « رومنتيكي » طوال ربع قرن على أنها إهانة ، والإهانة تستثير الدفاع . إن المستر بارزون يستخدم أحياناً نبرة التعصب فى الكلام عن الكلاسيكيين ، ولكننا غير محتاجين إلى أن نقلده فى هذا . وعلى كل حال فإذا تذكرنا أن جانباً من عنفه راجع إلى أنهم فى وجدانه يتمثلون فى شخصية لويس الرابع عشر وإلى كرهه لذلك الملك . فإن ما يكتبه عنهم ذو قيمة من حيث الوصف والتحليل .

« إن أقصر طريق إلى الوحدة هو أن نختار من بين جميع طرق الحياة الممكنة ، تلك التى تبدو للسلطات الحاكمة أنفع وأحكم وأعم ، وأن نفرض هذه الطرق قانوناً للسلوك العام والخاص ... مثل هذا النظام يوجد الاستقرار فى الدولة ، ومعه كل خصائص الثبات : العظمة الثابتة ، والوقار ، والسلطة ، وكمال الصقل ، على حين يخلق فى الفرد كمال الخلق وأمن النفس وسلامتها ... وهذه ، فيما أرى ، هى النظرة إلى الحياة التى يصدق عليها وصف « الكلاسيكية » بصرف النظر عما إذا كانت قد فرضت على أوروبا فى عهد لويس الرابع عشر ، أو دعا إليها فى شيكاغو القوميون المحذثون نوى العقلية الكلاسيكية » .

هؤلاء هم الكلاسيكيون كما يراهم المستر بارزون . ووجهة نظرهم فيما يرى أن كل ما يفكر فيه الرومنتيكي ويفعله خطأ : فهو يباعد بين نفسه وولوج أقصر الطرق إلى الوحدة والسلام إلى حد أنه يصر على واقعية ازواج الفكر والتناقض . وهو يرفض الموصفات البسيطة التي تربط الناس بعضهم ببعض ويفضل التنوع الإنساني ، وهو يدعى - لجدّة شعوره برغباته الخاصة - أن حكم المجتمع قاهر وظالم ، حتى إنه ليصبح قوضوياً في الأمور العامة ، بالقوة على الأقل ... وهو لذلك في موقف الناعى دائماً لحالة هو وحده الملموم عليها . وحتى العزاء الأخير هو محروم منه ، فما أنه رفض كل عون من الموصفات الاجتماعية فإن من المحتم أن يبقى فنه وفلسفته ودينه متنوعة متعددة الأشكال خالية من النظام - ومن ثمة غير مرضية .

ومن المحقق أن هناك كلاسيكيين - أو استبداديين كما نفضل أن نسميهم - قد جلبوا على أنفسهم هذا الهجوم . فقد شوهوا الفكرة الرومنتيكية بل ذهبوا إلى حد السخف حين جعلوها مساوية للهتارية لأن هتار كان عاطفياً ، أو للشيعوية لأن الشيعوية كانت ثورية ، وبعضهم قد دفعهم كرههم للرومنتيكية وخوفهم منها إلى حد التحالف مع الماديين على النقد المر لها . ومع ذلك فإن التوفيق بين وجهتي النظر في مجال الفن غير مستحيل . ومن المؤكد أنه ضروري وعاجل .

ليس التوفيق مستحيلاً الآن ، كما كان منذ سنوات ، لأن الجرح الذي أصاب العالم من الماديين الجماعيين أعمق من أهواء الناس فيما مضى . ونقطة الضعف الأساسية في كتاب المستر بارزون هي عجزه عن أن يرى هذا . وهذا النقص لا يبدو طاماً هو في النقد الصرف . فالفصل الذي يبين فيه كيف أساء أعداء الرومنسية - بخشونة وجهل - عرض روسو هو مثلاً فصل قوى ولا يمكن الرد عليه . ولكنه حين يلتفت التفاتة معاصرة في ثانياً بحثه التاريخي يشعر أنه منقطع الصلة بأوروبا المعاصرة . فهؤلاء الذين يسميهم « القوميون الجدد نوى العقلية الكلاسيكية » هم أقل خوفاً من الرومنتيكية مما كانوا ، والرومنتيكيون أقل خوفاً منها . فهناك خوف لا يشك أنه أعظم من كلا هذين الخوفين الداخليين . وقد دخل في النقد نفسه تسامح المقاساة المشتركة وطاقة الصبر المشترك .

ليس الكلاسيكيون حمقى إلا بالنسبة لأغراض المخاصمة المحتضرة ، وإن كانوا يسعون إلى الاتسجام المتجاوز عن طريق الأخذ بقواعد لا يراها الواقعيون

الرومنتيكيون ضرورية . والتوميون الجدد يؤمنون بالسلطة ، ولكنهم ليسوا ماديين .  
إنهم ليسوا عصابة . والواقعيون الرومنتيكيون يفهمون هذا .

وإزاء ذلك يدرك الكلاسيكيون أنفسهم أن الخطر الحقيقي على ما يحبونه  
ويحترمونه ليس هو تنوع الرومنتيكيين الحر بل هو تجميد العالم كله في أشكال من  
المادية التي لا تؤمن بالله ، ولهذا فهم أقل ميلا إلى الحديث عن الرومنتيكية كما لو كانت  
مرادفة للخلو من النظام ويعد فإن الواقعية الرومنتيكية في المستقبل لن تكون على  
الأرجح عرضة لمثل هذا الشك . إن كثرة الحديث عن إمكان قيام بعث كلاسيكي ،  
مع الحديث في نفس الوقت عن إمكان قيام بعث رومنتيكي ، لا تخلو من سبب .  
فالرومنتيكية الآن تقبل قواعد جديدة والكلاسيكية تقبل حرية جديدة . وهذا القبول  
المزيج ، وهو توحيد للقوة ضد المادية ، يجب أن يخلق صفته على فن المستقبل ، إذا  
كان للفن أن يصبح مرة أخرى كما كان دائماً في أعظم أحواله - سلاحاً ضد الكبرياء  
والغرور والنفاق وقسوة القلب .



# قراث الرمزية

من كتاب : Reflections in a Mirror



لدى القراء شك طبيعى فى محاولات النقد لتصنيف الفنانين ؛ ومثلهم فى ذلك الفنانون أنفسهم . ما قيمة أن نسمى بودليير بهذا الاسم أو ذاك ؟ لقد بدا لسانتسبيري إزهاراً ثانياً للرومنسية . وقد أعادت الدكتور ستاركى إلى الذاكرة - فى طبعتها الجديدة «لأزهار الشر» - أن العادة فى وقت من الأوقات جرت بالكلام عنه على أنه برناسى ، ويبدو الآن أنه لم يكن لذلك من سبب أقوى من أن بعض أشعاره وجدت مكاناً فى تلك المجموعة الشعرية الشعبية جداً «البرناسى المعاصر» . والدكتور بورا يعده رمزياً مع ملارميه وفولرين . فهل هذا كله مجرد تحذلق ؟ لقد كانت عبقرية بودليير وتأثيره من السعة بحيث وجد رسائل الإلهام فى كل قسم من منضدة البريد ، ووجدت رسائله سبيلها إلى كل عنوان . إن الإنسان مخلوق فريد . أفليس النقد التحليلي - والتصنيف جزء منه - مضية للوقت بالضرورة ؟

إنه أحياناً كذلك . فالثرثرة عن «المدارس» و«الحركات» ، وما يسمى فى أمريكا «الاتجاهات» خطر إذا أغرى الناقد بالانحراف عن فنه الحقيقي فى التفسير الفردى ، وقاده إلى المبالغة فى تأكيد نواحى الشبه والاختلاف التى تتفق مع فكرته . ومع ذلك فإن الفنان ، مهما كان هو نفسه فريداً ، لا يمكن أن «يقراً» فى معزل عن غيره . فهو جزء من كتاب زمنه . والكلام عن الرومنتيكيين أو البرناسيين أو الرمزيين قد يؤدى إلى جنون تعليق البطاقات ، ولكنه فى الأغلب محاولة أمينة وضرورية لرؤية الفنانين فى علاقتهم الواحد بالآخر ، ومن ثم فى علاقتهم بالحياة نفسها آخر الأمر . وكون كل إنسان مخلوقاً فريداً ، وكون ذلك هو كنة الخلق ومعجزته ، وإنكاره هو كنة الإلحاد - هذا السبب نفسه يجعل الرابطة بين الفريدين المتمازين ، أى بين الشعراء ، ذات قيمة «متجاوزة» حيث يمكن أن تلمح حقاً . وأقول «متجاوزة» لأنه حيث تكون تلك الرابطة شيئاً أكثر من تحالف صناعى بين أعضاء فرقة فإنها لا توجد على مستوى من المصلحة المشتركة أو الطموح المشترك ، بل على مستوى متجاوز ، وهى إشارة إلى الحقيقة . وتجميع الشعراء صناعياً فى «مدارس» لا سبب إلا جعلهم يندرجون بسهولة فى فصول الكتب التعليمية ، وذيلة من رذائل المربين ؛ ولكن تبين الأصل الروحي المشترك لرجال متباينين كبودليير وستيفان جورج أو ملارميه وألكسندر بلوك ليس فضيلة علمية فحسب ، بل هو أكثر من ذلك بكثير، إنه - والعالم على ما هو عليه الآن - خدمة للبشرية .

وهذه هي الخدمة التي قدمها عميد كلية وادهام في درسه (٥) لفاليري وولك وجورج ويلوك وييتس وعلاقتهم برمزية بودلير وفولرين وملازميه بطريقة نغذر إذا فهمنا منها أنه لا يدرك - لتواضعه - مدى ما يثيره كتابه من اهتمام واسع وعميق .

« كتبت منذ بضع سنوات سلسلة من المقالات عن بعض الشعراء الذين أهتم اهتماماً خاصاً بأعمالهم ، كتبت هذه المقالات لنفسى ، وكنت فى الحقيقة لا أنوى نشرها . ثم كنت أعرضها على بعض الأصدقاء أحياناً ، فالحوا على فى أن أجعلها كتاباً . فهم يقولون إن ثمة اهتماماً عاماً بهؤلاء الشعراء ، وحاجة إلى نوع من الدرس لهم ... وهذا الكتاب لا مطمح له فى أن يعد علماً أو بحثاً ، ولا يعدو أن يكون محاولة للتفسير والنقد . »

فليكن ذلك . فهذا معناه أن من سبق لهم بعض المعرفة بفاليري وألكسندر بلوك قد يسرهم أن يزيديا معرفتهم ، ولا شك أن هذه المقالات ضرورية لهم ؛ ولكن لها قيمة أخرى لا يدعيها المؤلف . فهناك ألوف لا يكاد بلوك وستيفان جورج يعدوان اسمين عندهم ، وهؤلاء قد يجدون فى هذا الكتاب خريطة تهديهم إلى مناطق من عقولهم لما تستكشف : ففيه أولاً فضيلة العرض الواضح فهو يصف الشعراء الذين يتحدث عنهم ، يصفهم وصفاً شاملاً فى عطف وإنصاف ، غير محاول أبداً أن يستخدمهم دمي فى نظرية ، غير مبداً تعالياً على القارئ الجاهل المسكين الذي يتفق ألا يكون منتعياً إلى فرقة ، قاصراً اهتمامه دائماً على تبين غرض الشاعر وتفسير شعره طبقاً لذلك . والكتاب من هذه الناحية نافذة مفتوحة على فساد جو كثير من النقد المعاصر ، الذي تعود أن يدرس أعمال الأساتذة كما يدرس السياسيون خطب منافسيهم للبحث عما يمكن أن يحرقوه أو يستخدموه . فالدكتور بورا عادل حتى حين يقتبس ، وهو يقدم ترجمات لمقتبساته من الألمانية والروسية . والفقرات التي يقدمها كثيرة وصادقة التمثيل حتى إن العارف بأى موضوع من موضوعاته يستطيع أن يختبر حججه اختباراً منصفاً ، والملم به لأول مرة يشعر أنه قائد أمين . على أن ذلك ليس بكل شيء . فمن الممكن أن يكون الكاتب مفسراً صادق التفسير لشعراء بالذات ، وأن يكون كتابه مع ذلك ضئيل القيمة إلا لدارسى الشعر المتوفرين عليه . ولكن النقد أحياناً يعد باعه نون أن ينحرف عن موضوعه ، بحيث يسير بالقارئ من تفهم لشعراء معينين إلى تفهم



للشعر نفسه ، والعصر الذى كتب فيه . والفترة التى يتحدث عنها الدكتور بورا هى نصف القرن الواقع بين سنة ١٨٦٠ وأيامنا هذه ، وهى تنتهى ببيتس . وإذا سألنا أنفسنا ما نحن ، بل وماذا نصير ؟ فقد نجد هنا الجانب الشعرى من الجواب ، أو على أى حال المادة التى يمكننا أن نبني لأنفسنا منها جوابا . فهؤلاء الشعراء لا يعنوننا لأسباب تتعلق بالصفة وحدها . إنهم من سماهم بودلير «بالمفارات» ، إن كان الدكتور بورا قد أحسن اختيارهم .

وإذن فيجب أن ننظر إلى الكتاب ككل ، باحثين عن مذاقه . واتجاه فكره ، وفوق كل شيء عن علاقته بدراسة القيم المعاصرة . وفضيلته البارزة تدعو إلى مثل هذا العلاج الواسع ، فهو وإن كان مفصلا وعالى التخصص حيث التفاصيل تضىء الموضوع ، فإنه لا ينظر إلى «ما بعد الرمزيين» على حدة بل سباق طويل . إن الرواية أو المسرحية إذا كانت جيدة حقاً لا تبدأ عند الصفحة الأولى أو تنتهى عند الصفحة الأخيرة بل تقود الخيال إلى أن يسأل : «ماذا كان ؟» و«ماذا سيكون ؟» أما كتب النقد فهى عادة بعكس ذلك تقف وقفة الجمود . إن موضوعها ليبو وكأنه محصور بحافة شريحة ميكروسكوبية إذا فرغت من دراستها دراسة عميقة شعرت أنه لم يبق أمامك إلا أن تحفظها فى صوان وتوجه اهتمامك إلى شيء آخر . ولكن مقالات الدكتور بورا مكتوبة بطريقة تظهر الارتباط المستمر بين الفن والحياة ، أو تداخلهما لكلمة النسيج وسداه . وجملة القول أنها ليست أحاديث ذات طابع فنى ضيق ولكنها تأملات إنسانية .

والمعها - بوصفها نقداً - هو الحديث الأول عن بول فاليرى . وفاليرى هو المثل الحديث البارز لامتزاج الدوافع الفكرية والوجدانية فى الشعر . ولهذا فإن إنتاجه - فى نجاحه وفشله - مقياس يمكن للشعراء المحدثين أن يقيسوا به إنتاجهم .

ولعل تأثيره المباشر فى إنجلترا لم يكن كبيراً ، لسبب واضح وهو أن معرفتنا بلغته قلما تبلغ الألفة العميقة التى تسمح للقارئ بأن يترك نفسه على سجيته بحيث يستطيع أن يسترسل ويتأثر بظلال معانى الكلمات . ويزيد صعوبة هذه المشكلة أن فاليرى وإن كان قلما يتهاون فى غموض اللغة وإن كان لديه من الوضوح ما يرضى الفهم جملة بعد جملة - أنه فرنسى ! فقد استطاع أن يكتب فى «الجنبة الشابة» ما عد بحق «أكثر القصائد غموضاً فى اللغة الفرنسية» . وإنه لمن المستحيل أن نقدم جواباً واضحاً ووحيداً لذلك القارئ الذى يسأل : «عن أى شيء هى ؟» .

يقول الدكتور بورا : « لقد فسرت « الجنية الشابة » تفسيرات مختلفة على أنها نجوى إله شاب عليه أن يختار بين العزلة السماوية والمسئوليات الأرضية ، وعلى أنها خواطر الشاعر مستلقياً في السرير ، وعلى أنها رحلة للوعي البشري خلال قضايا الحياة والموت المترامية . إنها جميع هذه الأشياء وليست شيئاً منها » . والذي حدث هو أنه بينما نجد الموضوعات المختلفة في القصائد الأخرى معالجة بالترتيب أو ممتزجة ، نجدها هنا « مركبة » بالمعنى العلمى لهذه الكلمة ، لا لغرض إقناع القارئ بهذا الأمر أو ذاك ، بل لإحداث تأثير فيه .

« ليس غرض الشعر مطلقاً أن ينقل إلى أحد ما فكرة محددة ما » . ولكن للقارئ أن يسأل : « أى تأثير ؟ » يقول الدكتور بورا : « إن الجنية الشابة تقدم تجربة » . ومرة أخرى للقارئ أن يسأل : « تجربة من أى نوع ؟ هل كان غرض الشاعر أن ينقل إلى تجربته ؟ إذا كان الأمر كذلك فإننى لا أزال متحيراً » . والجواب بلا شك : لا ، فتجربة الشاعر هي نفسها « فكرة محددة » ، وليس غرضه أن ينقلها نقلاً مباشراً ، ليس غرضه أن « يعطى » تجربة بقدر ما هو أن يحدث في القارئ حالة التجريب . وإذا كان ذلك صحيحاً فإن الاستجابة الصحيحة للقارئ لا يمكن أن تكون بمحاولة ترجمة رموزه وتطبيقها ، أو بمعرفة دلالاتها وإعادة كتابتها مرة ثانية في لغة سهلة ، إن صح هذا التعبير ، بل في الاستسلام لتأثيره بحيث تتقوى رمزيتنا نحن ونتحرر ، ونصل نحن أيضاً « إلى فهم خاص لأمر ذات خطر عظيم » .

وحين يقارن الدكتور بورا بين « الجنية الشابة » وبين أعمال فاليري المتأخرة وبخاصة « مفاتن » ، يشير إلى أن « الصعوبة التي يجدها فاليري كما يجدها كثير من الشعراء المحدثين هي أن يربط الشعر بالتجربة العادية ، وأن يجد موضوعات لا هي غير حقيقية ولا هي خفية إلى درجة الاستحالة ، وأن يمزج نتائج الفكر برؤى الخيال » . وهذا صحيح ، ولكن من المهم أن نشير إلى أن الصعوبة ليست ملازمة لطبيعة الرمزية ذاتها ، ولكنها تنشأ فقط ، أو على أى حال تصبح ذات خطر ، عندما لا تبقى ثمة رموز مقبولة لدى العموم ، وعندما يشعر الشاعر أنه عاجز عن استعمال رموز المسيحية أو الميثولوجية الكلاسيكية في ثقة من قبولها ، فيجد نفسه في موقف يناظر موقف الكاتب التمثيلي الذي يريد أن يكتب لمسرح وجمهور قد تخليا عن كل مواضع المسرح المعروفة .

وهذه النقطة تتردد مرة بعد مرة في ذهن من يقرأ كتاب بورا راعياً في أن يربطه بعالمنا . ولهذا فهي جديرة بأن تبحث بعناية . ما السبب في أن رجالاً كركلة في نقاء حسه الجمالي ، وقاليري في أمانة عقله ، ويبتس في قوة رؤاه ، قد اضطربوا في كثير من الأحيان إلى ما قد يبدو للقارئ العادي غموضاً متعمداً ، وكيف انتق - إن وجد - ستيفان جورج نفسه آخر الأمر معقوداً له لواء الشعر من النازيين ، وقد كان كل مظهر من مظاهر تعصبهم جحداً للمثل الأعلى الذي كان منبع شعره ؛ وما السبب في أن كثيراً من شعراء العقدين الثالث والرابع ، وهم رجال نورو إخلاص عميق ويداها شعرية ، يوحون إلى المرء أنهم يكتبون في السلاسل ، في ألم مكبوح ، وكأنهم يعانون نوعاً من الغافة الروحية إذا كان ثمة عنصر مشترك في الأجوبة عن هذه الأسئلة فإنه يكون مفتاحاً لا لصعوبات الشعر الداخلية فحسب بل لغربة الشعر عن الحياة المعاصرة .

وللبحث عن جواب دعوني أتحدث مرة أخرى للحظة قصيرة في اصطلاحات المسرح . إن قدرة الكاتب المسرحي على الاتصال بجمهوره تتوقف إلى درجة كبيرة على قبولهم لمواضيع معينة : كمواضيع وقت المسرح ، أو كتلك المواضعة العظيمة مواضعة النظم ، أو كتلك المواضعة الصغيرة مواضعة الحائط الرابع . وإنحلال أى مواضعة كبيرة ، كمواضعة الجوفة أو مواضعة المناجاة الفردية ، هو نقص في قدرة الكاتب المسرحي . وجهاده ليخترع ويثبت مواضعات جديدة تحل محل المواضعات القديمة هو شيء أكثر بكثير مما يسمى عادة « التقدم » في المسرح . إنه جهاد التمثيل لكي يبقى متصلاً بجمهوره ، لكي يخلق ويحفظ لغة مفهومة من العموم ، يكون الاتصال بواسطتها ممكناً .

ولنطبق ذلك على الشعر ، ولا سيما ذلك الشعر الذي يحاول إما أن « يقلص العظام » - إذا استعملنا عبارة دون الجليلة - ليستطيع بذلك أن ينقلها ، وإما أن يحدث فينا حالة نشعر معها - على حد قول الدكتور بورا - « أننا إن لم نكون مركز العالم فنحن على الأقل مركز نظام ضخم . وكل شيء نفعله أو يحدث لنا محمل بنتائج هائلة » : ولا يكون ذلك ممكناً إلا باستعمال الرموز . والرموز يجب أن تكون قادرة على إحداث الترابط ، ومن ثم الاستدعاء ، عند القارئ ؛ ولا يمكن أن تكون لها هذه القدرة إن لم يثر فيه تعرفاً عميقاً وأليفاً . وقد نذكر أن بودلير تحدث عن « غابات الرموز » التي تنتظر إلى الإنسان بنظرات أليفة . فإذا لم تعد الرموز أليفة ، إذا انحسرت الرموز المسيحية والرموز الكلاسيكية من وعي الإنسان في أقل من قرن ، فإن الشعر يحرم من

وسيلة اتصاله السابقة ، ويجب عليه أن يكتشف وسيلة جديدة . وهكذا اخترع رلكة مصطلحاً واخترع فاليري مصطلحاً آخر . وهكذا لجأ بيتس إلى القصص الأيرلندية القديم ، وهكذا ذهب من خلفوا بيتس إلى الآلات طلباً لرموز غير مقطوعة الصلة بالحياة الحديثة . ولكن الآلات ليست « أليفة » بالمعنى الذى أراده بودليير ، فالآلات عند كثير من العقول لا تزال ترى رؤية موضوعية ، وليس ثمة مبدأ يستثيره اسمها وطبيعتها . إن « التقلص » هنا لا يحتضن العظام أو يكشفها إلا فى عقول القلة ، لأنه خال من الارتباطات .

وهذه هى الصعوبة الأساسية أمام الشعراء المحدثين الذين صار إليهم ميراث الرمزيين فإن إنحلال الرموز القديمة قد فرض عليهم واجباً مزدوجاً واجب التوصيل ، وواجب إيجاد وسيلة للتوصيل . فمنهم من يواجه الصعوبة بجهد جبار لتجاوزها - فاليري بالنفاذ الفكرى ، ورلكة بالانقطاع المتسامى ، أو الارتفاع فى الهواء حتى يتمكن من رؤية الأرض تكاملاً واضح الخطوط ، وبيتس بالترنيم السحري واستخدام قصص قديم اتفق أنه لم يكن أليفاً إلى درجة كافية . وقد وجد ألكسندر بلوك طريقاً آخر مفتوحاً أمامه بفضل ظروف حياته الخاصة . وليس فى كتاب الدكتور بوراً مقالة أشد إثارة للاهتمام من مقالته عن بلوك . فإن بلوك الذى ينتمى فى أصله الأول إلى ملارميه ، والذى لو عاش فى فرنسا لخاض بطريقته الخاصة المعركة التى خاضها فاليري ، قد وجد أن التغيرات الثورية فى روسيا الجديدة - وهى تغيرات شغلت روحه - راحت تبرز فى عقول الناس العاديين رموزاً سهلة التقبل ، وغنية الارتباطات . أما مصير جورج فكان أقسى . ومع أن الدكتور بوراً يحرص على ألا يدينه ، فإننا نتمثل صورة رجل بلغت به رغبته فى تجديد ألمانيا عن طريق الشعر مبلغ الانحراف الذى اعترف به اعترافاً مؤسئاً قبل النهاية . لقد حاول الاشتراكيون الوطنيون أن ينسبوه إليهم . ويعلق الدكتور بوراً على ذلك تعليقاً هادئاً فيقول إنه بدأ يمثل الرمزية ثم « بذل جهوداً كبيرة لترجمتها إلى الحياة » وكان آخر الأمر « راضياً بأن تظل مثلاً » ، إن فنه « لم يكن الدواء لشفاء عصره » . ولماذا لا نذهب أبعد من ذلك ؟ إن الفن لا يكون أبداً نواء لشفاء عصر ما . إنه « نبا عن الواقع » معبر عنه فى رموز وأفراح وترانيم وروى مسحورة ، والعصر الذى لا يستطيع أن يقرأه يعجز عن تركيب تجاربه المتفرقة ، و« يضيع بين الزحام » .

# عن العيش في الحاضر

من كتاب : The Writer and his World



العيش فى الحاضر لا يعنى الانتفاع أو عدم المسئولية أو الأناثية ؛ وليس عملاً من أعمال اللذية أو الهروب الجبان . إن معناه أن تعيش بتقدير فورى لما هو طيب فى الحياة ، ويتحرر من القلق المرضى . فهذا القول « لا تفكر فى الغد » لم يكن قط نهياً عن تخيل المستقبل . إنما هو نهى عن أنواع القلق الأكال التى تشبیه الحامض أو الصدا ، تاكل حياتنا وثقتنا فيها .

وهناك بدع فى القلق كما أن هناك بدعاً فى كل شىء آخر . وأخطر أنواع القلق الحديثة نوع جماعى : شعور عند بعض الناس بأنهم راكبون فى ترام هارب يحملهم إلى هاوية ، فى سرعة أى سرعة وبلا ضابط أى ضابط ، حتى أنه أصبح لا معنى للتطلع إلى المنظر . وقد نسمى هذا الخوف من كارثة جماعية بأسماء شتى : الحرب ، الذرة ، الشيوعية ، الأزمة ، بل والوجودية أيضاً ، إذا كنا مثقفين من آخر طراز . ولكن تأثيرها واحد مهما يكن الاسم . فهى إنكار للحاضر . إنها لا تبقى للحياة طعماً . إنها تجعل الإيمان سخافة ، والحب إفرازا .

كان الخوف الذى ركب الإنسانية أيام شكسبير ، أو بالأحرى أئذا . الأعوام المائة والنيف التى كان مركزها سنة ١٦٠٠ ، هو الخوف من قصر الحياة الإنسانية . كان ذلك دائماً مشغلة للإنسان ، وقد أوصله عصر النهضة إلى نزوته ، فإن الحياة أصبحت مثيرة جداً ، محفوفة بالخطر اللذيق جداً ، مليئة جداً بالمخاطرة الرائعة والإمكانية غير المحدودة ، حتى أن الناس كانوا لا يستطيعون احتمال فراقها . ثم أخذت حدة هذه الثورة على الزمن تتضاؤل وتحولت غنائية شكسبير الحارة ،

« هاتى شئ من تفكير الريان

إن الشباب نضارة وتزول »

إلى ظرف هريك المزخرف :

« اجمع الأكمام فى إبانها

فالزمان الشيخ مجنون الخطا

هذه الزهرة فى بسمتها

سوف تطويها غداً أيدى الردى »

ولكن الفكرة عند كلا الشاعرين هي مقر الحياة ، وهي فكرة سادت الشعر في جميع العصور إلا عصرنا . فكرة دفعت بعض الشعراء إلى التماس العزاء في حياة أخرى ، ودفعت آخرين إلى التماس تعميق لحظة العيش ، كما فعل شكسبير وهريك في الأبيات التي استشهدنا بها ، وكما فعل اللوثنيون العظام دائماً .

\* \* \*

وقد تغير هذا كله عندنا . فليس الموقف الحديث هو الاحتجاج على قصر الحياة ، بل الشكوى من مرضها . انظر إلى أشهر بيتين لإليوت :

« وهكذا تنهى الحياة

لا بفرقة ، بل بنهضة »

إن النعمة السائدة هي نعمة عقم ووار . فعصرنا ليس بعصر إيمان . وشعراؤنا - في الأعم الأغلب - فقدوا القدرة على أن يمنحوا وعداً بعالم آخر ، إما تعويضاً عن هذا العالم أو تحقيقاً لتجربته ، وملاييننا الذين سيطرت عليهم الآلة فقدوا القدرة على قبول مثل هذا الوعد . كذلك لم نعد نملك هذا الزهو الدافق بالحياة الذي كان يملكه الإليزابيثيون : زهو تثبته روعة « روميو وجوليت » التراجيدية بل ظلام « بوقة مالفى » المتلبس بالبرق بقدر ما يثبته إشراق « كما تهوى » . كم كان هؤلاء الرجال يضطرمون ، حتى في يأسهم ! على الأقل كانت جحيمهم تتلهب ، أما جحيمنا فإنها تنتشر كنار كهربائية أثناء خفض التيار . من ذا الذي يشك في أن شكسبير كان حتى وهو في عذاب « لير » و« لأم » الأغاني « مفعماً بالإحساس بزهو اللمس والنوق والشم والسمع والنظر ، والالام أيضاً ، ذلك الزهو البسيط بكونه حياً ، لم تسقط الظلال الكثيفة على زهو هذا حتى كتب « العاصفة » قديماً ينسحب عامداً إلى عوالم أخرى غير هذا العالم .

نحن الآن لا نشاكره حماسه . فكثير من شعرائنا ورساميننا إذ يتبعون بدعة التحلل والغموض التي يعبر عنها سارتر وبيكاسو يعلمون أن الحياة ليس لها شكل ولا دلالة يمكن أن تعرف . إنهم لم يعودوا ثائرين على الآلهة مثل پروميثيوس ، فهم لا يعترفون بالآلهة ، وعندهم أن التمرد شكل من أشكال العاطفية كالتسليم . وهم لم يعودوا ناقدين نقداً بناءً ، حتى ولا للإنسان نفسه ، فهم لا يعترفون بالمسئولية الفردية .



وهم يستطيعون أن يكرهوا ، ولكنهم لا يستطيعون أن يحبوا ، فالكرة عقيم وملائم لبدنهم فى انتحار الجنس ، فى حين أن الحب يزعم أنه مخصب ، وهو فى نظرهم رومنتيكي كاذب . إن ثنى القبلات من الثغر الريان ليست عندهم زهواً بريئاً بل كذباً أثيماً . وبما أنهم يعيشون هم أنفسهم فى مرض الإثم والقلق فقد وجدوا أن المرض معد . وداسوا على الشعراء غير المرضى فى عصرنا : دى لامار وبيروك ونيكولز وفلكر وأندروينج . إن أندرو ينج قس يعيش الآن فى إنجلترا ، وهو من طبقة فوان وكراشو وتراهمون ، ولكنه غير مريض ، فكم قارئاً سمح لهم أن يسمعوا به ؟ .

يجب علينا أن نحرر أنفسنا من هذا المرض ، هذا الرفض لما فى الحياة من عقل وجمال ونظام ، بل ولما فيها من حزن . فإن لم نستطع فهو الجنون العالمى تحت ضغط المخاوف المرضية . علينا أن نتعلم ثانية كيف نصرف حياتنا فى الزمن الحاضر : «أنا أكون ، أنت تكون ... » - لقد كان هذا هو جواب شكسبير على خوف الموت ، ويمكن أن يكون هو نفسه جوابنا الآن على أولئك الذين ينكرون كل معنى فى الحياة .

\* \* \*

إذا أردنا أن نتعلم من جديد كيف نعيش فى الحاضر فيجب أن نسأل ما الحاضر . أهو هذا العالم ، هذا الشهر ، هذا اليوم ، هذه الساعة ؟ إنه ليس شيئاً من ذلك . إنه نقطة فى الزمن كالنقطة فى الرياضة ، لها وضع ولكن ليس لها حجم إنها تكون ، وفى نفس اللحظة كانت ، إنها كانت الحاضر وتكون الماضى ، ونحن نفوق طلباً لذلك المستقبل اللامحدود ، الذى يتراجع أمامنا أبداً كشبح لا نستطيع أن نلمسه .

ولو لم يكن ذلك صحيحاً ، وكانت لنا القدرة على أن نوقف الحاضر ونسكن فيه ، لما كان ثمة شعر ولا دين ، فإن الشعر والدين كليهما نتيجة صراع فى العقل البشرى طرفاه رغبة فى القبض على ناصية الزمن ووقف اللحظة الفارة ، وشعور بأن هذا مستحيل . وعندما ندرك أن التجربة لا تتكون من أعوام أو ساعات أو دقائق ، بل من جزئيات لا نهاية لصفرها ، وليس لها امتداد - أو باختصار أنها استمرار مطلق - فهنا ، وهنا فقط يكون الخلود معنى عندنا ، فلا الصغر غير المتناهى ولا الكثير غير المتناهى يكون مفهوماً عندما نفكر بمنطق الساعات ، ولكن كليهما يمكن تخيله عندما نقبل هذه الحقيقة الجزرية وهى أن الساعات غير حقيقية .

ويترتب على ذلك أننا حين نفكر في أنفسنا على أننا « محدثون » فنحن نخطئ التفكير في أنفسنا . ذلك أن فكرة الحدأة معناها أننا نسير على رأس طابور ، مع أن كل لحظة من تجربتنا هي في الحقيقة غير محدودة الزمن . وفكرة الطابور بل النهر فكرة خادعة . وهذا شيء لم يقله أحد قط بوضوح لأن لغتنا لا تسمح أن يقال بوضوح ، فلفنتنا وكل ما فيها من صور متوقفة على قياسات تقريبية للزمان والمكان . نحن نتحدث عن الدقائق والثواني وكسور الثانية ، وكل الكسور أكبر من أن تعبر عن اللا زمن . ونحن نتحدث عن الأعوام والقرون والحقب ، وكل الحقب مفرطة الصغر . وعندما نتحدث الشاعر بليك عن رؤية العالم في حبة رمل والخلود في ساعة ، كانت حبة الرمل والساعة تقريباً منه للحقيقة ، وليس بوسع الشعر نفسه أن يذهب إلى أبعد من هذا . إن الحاضر والخلود أمر واحد ، وكلاهما بعيد عن متناول القياس والكلمات .

\* \* \*

ومن هنا يبدو أن أول ما يطلب من المرء الذي يرغب أن يتعلم ثانية كيف يعيش في الحاضر هو أن يدرك أنه إذا نجح في ذلك فقد نجح أيضاً في أن يعيش في نور الخلود . إنه يغدو قاطنا في العظيم الذي لا حد لعظمه ، كما أنه قاطن في الصغير الذي لا حد لصغره ، إنه لا يرى في كل فعل من أفعاله العقم الذي يبدو في جميع مجهوداتنا ومسرراتنا عندما تزديرها الساعة وتحرقها بل القيمة التي تكون لها جميعاً (خيراً كانت أو شراً) عندما ترى بمنظار اللا زمن .

وهذه الأشياء تفهم أحسن الفهم عندما نمثل لها بأمتة محسوسة ولعلها تافهة . انظر إلى الصورة الفوتوغرافية لامرأة في ثوب وقبعة من النمط المستملح قبل عشرة أعوام ، إن الثوب والقبعة اللذين كانت تحسبهما (مثلى ومثلك) آنذاك جميلين يبدوان الآن مضحكين ، بل ربما قبيحين ، فهل يلزم لذلك السبب أن يكونا قبيحين ومضحكين ؟ أم هل يبدوان كذلك فقط لأنهما يريان بهوانا المحدث ، في عبوديتنا للساعة ؟ وانظر إلى لوحة رسمها فنان عظيم للمرأة نفسها منذ عشرة أعوام ، بالثوب والقبعة نفسيهما ، أو انظر إلى الصورة الفوتوغرافية نفسها عندما يكون عمرها مائة عام لا عشرة أعوام – فهل تحسب أن القبعة والثوب سيبدوان قبيحين كما يبدوان الآن ؟

إن كل أفعالنا وكل أفكارنا كالأثواب والقبعات ، تبدو شائهة وزائفة إذا نظرنا إليها بعيني الساعة . وإنما تظهر قيمتها عندما ترى في اللا زمن . فهنا وهنا فقط يرى جمالها أو قبحها مستقلين عن بدع زمنهما . هنا فقط ترى البراعة من خلال الإثم ، والعفو من خلال الخطيئة ، والأمن من خلال الخوف ، والحياة من خلال الموت .

\* \* \*

وهكذا نصل إلى نتيجة قد تبدو بادية الرأي هرطقة لرجال ونساء يحرصون على أن يثبتوا أنهم مواطنون صالحون ، وهي أن ما يجده الرجل الغربي من صعوبة في تحرير نفسه من المخاوف المرضية لا يرجع ، كما يظن عادة ، إلى فضيلة أو حساسية في ضميره الاجتماعي بل تنشأ من سوء استعماله له . وسوء الاستعمال هذا يتلخص في عجزه عن إدراك التفكير في أي شيء . والحكم على أي شيء (ولو كان ذاته) بمنطق الإنهزامية معناه التفكير فيه تفكيراً خاطئاً والحكم عليه حكماً فاسداً . ولا يقلل من هذا الفساد تنكير الإنهزامية تحت أسماء شتى لها وقع مبتدع ، كاسم «الحدثة» أو أحياناً اسم « الوجودية » .

إن هذا موضوع عسير ، ولست أرغب أن أناقش هنا الفروق - وهي عميقة - بين وجودية كير كجارد وجابريل مارسيل المسيحية التكاملية ، وبين وجودية سارتر المادية الانحلالية ... فالذي أرمى إليه هو أن كلمة « الوجودية » نفسها قد أصبحت شعاراً أنيقاً من الشعارات الفكرية الزائفة يلبسه أناس ليسوا من الفلسفة في شيء ولكنهم فقدوا الاتزان والشجاعة الخلقية الذين يمكن أن يعيشوا في الحاضر دون نعر . فالعيش في الحاضر معناه أن تعيش صحيح العقل راضى النفس ؛ وإنكار الحاضر والنظر إليه على أنه زويدة وجودية وحرق الأنياب وهز الكتفين والقول عن كل تجربة إنها « لا تقدم ولا تؤخر » معناه أن تعيش عيشة المجانين .

ورفض هذا النوع من الفكر الزائف هو الذي قد يجعل شعب الولايات المتحدة قادة تطوير جديد حقاً في الفكر العالمي ، ولعلمهم في سبيلهم الآن إلى أن يصبحوا كذلك . فضميرهم الاجتماعي ليس معارضاً لفرديتهم بل هو ضارب بجذوره فيها ، وهم وإن كانوا مهتدين كسائر العالم بعبادة التفكير الجماعي فإن فيهم قوة أصيلة لمقاومة استعباد الجماعة . ومن الدلائل الكبرى على هذه المقاومة قدرة كل رجل وامرأة

على أن يواجه مصاعب العالم المعاصر وأخطاره مع استطاعته أن يعيش فى الحاضر ويتنوقه ويفرح به . يجب أن تزداد فرديتنا مناعة كلما بدا العالم أشد خطراً . يجب أن نتشبث بالخير الطبيعى فى حيواتنا الشخصية ، بمسرات الأسرة والصداقة ، والفن والطبيعة والذكرى والتجربة الجديدة ، وهى مسرات تتوقف على حيوية استجابتنا الفردية لها ، وإذا تركنا تلك الاستجابة تبرد أو خجلنا منها لأن بعض الناس ينعتها بأنها «رومنتيكية» فقد جعلنا حياتنا هنا تريباً ورماداً . لهذا يجب علينا أن نكشف زيف القصائد والمسرحيات والروايات التى تعلم مبادئ العقم والعنف ، ويجب علينا أن نلاحظ - دون ما خوف - أنها إذ تهاجم الحاضر وحده فيما يبدو فهى فى الحقيقة تهاجم الحياة نفسها .

رأيت منذ عهد غير بعيد مسرحية فرنسية كتبت بدقة واقتدار ، مغزاها أن حب الفتى والفتاة لا بد وأن ينتهى فى الظروف الحاضرة إلى عفن ، ولا يمكن انقاذه من الفساد إلا إذا قاما وهما فى قمة حبهما فشنقا نفسيهما . ولست أزعم أن هذا التطرف فى اليأس ممثل للفكر المحدث ، ولكننى أزعم أنه يشير إلى اتجاه فكرى نشأ ، على ما أعتقد ، من جين أخلاقى يتنكر فى ثياب واقعية مناهضة للرومنتيكية . إن توماس هاردى لم يكن متفائلاً ، ولكنه كان أكثر اقتراباً من حقيقة علاقتنا بمأسى التاريخ حين كتب :

ثمة عزراء وصاحبها  
مرا وحديثهما نجوى  
ستميش حكاية حبهما  
وسجل الحرب غداً يطوى

من الضرورة أن يتعلم العالم من جديد تصريف الفعل يكون : « أنا أكون ، أنت تكون ، هو يكون » . هذه هى صحة الحب والإيمان ، وإن تؤثر فيها القنبلة الذرية .

# إجازة

من كتاب : The Writer and his World



## التخلص من ضغط الوجود وسيلة للتقدم

الإجازة مختلفة كل الاختلاف عن العطلة - فالإجازة تجربة أندر وأكثر قيمة . فهي فترة قد تبلغ سنة أو تزيد ، وقد لا تتجاوز بضعة أسابيع يكون فيها وجودنا كله مختلفاً عن وجودنا المعتاد . وإذ نعيش مؤقتاً في عالم جديد فنحن نتخلص من ضغوط العالم القديم ومسئوليّاته . وقد لا نرحب بالتغيير يادىء ذى بدء ، بل قد نقاومه وننضجر منه ، وقد نجد كما وجد روبنسن كروزو أنه يغمرنا في متاعب ومخاوف أعظم من تلك التى خلفناها وراء ظهورنا . ومع ذلك فإذا لم تظهر في حياة الإنسان أية أقواس فإنه يصبح مخلوقاً روتينياً ، ويفقد القدرة على تجديد نفسه وهذا خطر يهدد صحة مدنيتنا وسعادتها .

\*\*\*

وانى لأذكر جيداً - وأسر دائماً كلما تذكرت - تلك الفرص التى أتاحت لى كى أرى تمثيلية حياتى الصغيرة وقد نقلت فجأة إلى مسرح جديد ، بممثلين جدد .

فى سنة ١٩١٣ كنت ضابطاً بحرياً حديث السن فى بحار الصين . ورغبت أن أصبح كاتباً ، فقدمت طلباً لترك البحرية، وأجيب طلبى فعدت إلى الوطن ماراً بسيبيريا، ووجدت نفسى فى إنجلترا وقد أصبحت مدنياً . وكانت هذه نفسها مغامرة . فقد لبست بذلة جندى وعشت فى نظام دقيق منذ بلغت سن الثانية عشرة .

وبعد قليل ذهبت إلى أعماق الريف ، وأقمت مع مدرس شيخ فى مزرعة وبدأت أتعلم قدراً من الإنجليزية واليونانية أتمكن به من دخول أكسفورد . وقد يبدو هذا عادياً جداً لغيرى ، أما أنا فقد كان بالنسبة لى عالماً جديداً شجاعاً كانشجع ما تكون العوالم الجديدة ، وذلك أن وجهة النظر فى حياتى قد تغيرت . لقد كان طلب العلم حليماً ، فرحت أطلبه بحماسة متأججة وكانت الأشهر التى قضيتها فى ذلك الكوخ الثانى ، وأعمل ثمانى عشرة ساعة فى اليوم غالباً ، إجازة لى بأكمل معانى الكلمة ، وفى أثنائها أصبحت إنساناً جيداً .

أما إجازتى الثانية فقد فرضت على فرضا ، وكانت فى أول الأمر ثقيلة المحمل جداً . لقد نجحت جهودى ، واجتزت الامتحانات ، وفى صيف ١٩١٤ كنت أنتظر بشوق مشتعل أول فترة دراسية لى فى أكسفورد وكان ذهنى كله منصرفاً إلى طرق الشعر

والنقد الساحرة ، وفجأة اشتعلت الحرب في الرابع من أغسطس ، وعدت ضابطاً بحرياً من جديد .

ولكننى لأسفى ، لم أكن فى سفينة . فقد كانت السفن ملأى ، والأسطول فى عرض البحر ، فألحقت ضابط مشاة بالوحدات البحرية التى كونها المستر تشرشل فى ذلك الوقت ويعثها للدفاع عن أنتورب . ولعل حصار أنتورب وسقوطها كانا «إجازة» أيضاً ، فهما يعيشان فى عقلى بين قوسين ، وليس هنا مجال وصفهما . وسقطت أنتورب . وقطع طريق الانسحاب إلى البحر عن القسم الأكبر من الكتيبة الأولى ، وأصبحت أسيراً بعد شهرين من ابتداء الحرب . وفى أوائل سنة ١٩١٥ ، كنت فى عيد ميلادى الحادى والعشرين أتجول مع زملائى الضباط حول أسوار قلعة محاطة بخندق فى هولندا ، وليست لدينا أدنى فكرة عن المدة التى يمكن أن تبلغها هذه الفترة من حياتنا أو كيف يمكن أن تنتهى ، أو فيم يمكن أن نقضيها .

وأحسبنا جميعاً ، على وجه التقريب ، قد اعتقدنا مخلصين أول الأمر أننا أبطينا بنكة . وحتى أصدقائنا فى إنجلترا كانوا يرون مثل ذلك الرأى ، ويكتبون إلينا مواسين فى مصيبتنا . والحق أن فترة الأسر كانت فترة عذاب لكثير من الضباط . فقد كان بعضهم لا يزالون فى الجيش العامل ، وكان البعد عن الحرب وضياح فرس الامتياز والترقى من أيديهم مثيراً لحنقهم كإبحار «ترويردج» أحد ضباط نلسون بسفينة «لكلودن» إلى ماء ضحضاح بينما كان رفاقه يجرون إلى معركة النيل . وكان بعض رفاقى طيارين أسقطت طائراتهم ، وإجهاد الطيران له على الطيارين فى كثير من الأحيان تأثير كتأثير الإدمان على المخدرات ، فإذا منعتهم عنهم تلفت أعصابهم أو ساء مزاجهم فهم شديداً الضجر عميقو التعاسة .

ولكننى لم أكن طياراً كما أننى لم أعد ضابطاً بحرياً ذا مطامح فى البحرية . ومع أننى فى أول الأمر جارىت العرف السائد إلى حد أنى أسفت لسجنى ، فقد جاء اليوم الذى اعتبرته فيه فرصة طيبة . لقد تأمرت على الهروب ، وحاولت أن أرشؤ الخدم داخل القلعة وأدبر الخطط السرية خارجها واشتركت فى حفر نفق بون فائذة كما وصفت فى روايتى «الينبوع» ولكن محاولات الهرب هذه كانت أداء واجب ، فقد بدأت أحب تلك الأسوار العالية التى تحيط بها الأشجار ، والريف المنبسط الممتد وراءها والأيام والليالى الطويلة الهادئة الرتيبة .



كانت هذه «إجازة» من ضغط الوجود العادي ، وقد جاءت في وقت هي أقيم ما تكون فيه ، جاءت في مستقبل الرجولة . لقد كان أسلافنا حكماء حين قضوا بأن في شبابهم ينبغي لهم قبل الدخول في معمران الحياة أن يقوموا «بالرحلة الكبرى» ، أى برحلة طويلة خالية من العمل في أنحاء أوربا . ولم تكن قيمة هذه الرحلة تنحصر في تمكينهم من رؤية الدنيا والتطبع بطباع المدينة عن طريق الاتصال بالمجتمع الأوربي، بل كانت في ابتعادهم عن الوطن وعن الضغوط الوجدانية والعقلية المألوفة التي تحيط بنا حين نكون في سن الحادية والعشرين .

وكان سيرى حول تلك الأسوار هو «رحلتي الكبرى» التي جاءت وأنا محتاج إليها ولم أكن قبل ذلك أعلم أنني محتاج إليها . فقد كنت متلهفاً على الذهاب إلى أكسفورد ، وكانت الحرب تبدو تعطيلاً قاسياً ، لانعمة فيها على الإطلاق . ولكن الأسر كان نعمة . فقد أتاح لي بل اضطرني أن أميز القيم التي أؤمن بها - أن أكتشف ماذا أهتم به في الحياة اهتماماً عميقاً ولماذا أهتم به . وكل الرجال والنساء محتاجون إلى أن يتاح لهم ذلك بين الحين والحين أو إلى أن يضطروا إليه ، وهم قلما يجنبونه تحت ضغط الحياة الحديثة الدائم . وهذا فيما أعتقد هو السبب في أن مدينتنا تميل إلى أن تفقد طعمها على الرغم من كل تقدمها العلمي . فنحن نختطف العطلات ، ولكنها شبيهة كل الشبه بحياتنا العادية ، لولا كثرة النفقات . إننا لا نأخذ «إجازة» تجدد فيها أنفسنا والعالم .

وكانت لذة سجنى أنه أعطاني حرية لم أعدها قط من قبل . إنني أسمع الكبار أحياناً يقولون إن الشباب «خلو من الهموم» ، فلا بد أنهم إما نسوا شبابهم أو كانوا شديدي الغباء وضعف الخيال في ذلك العهد المليء بالأخطار . ومن المحقق أنني لم أكن خالياً من الهموم وأنا أطلع إلى الجامعة وما بعدها . فمهنة البحرية لم تكن جزيلة العطاء ولكنها كانت مهنة مضمونة ، وكنت قد أمضيت سنوات في تأهيل نفسي لها ، وهائذا قد أقيمت الأمن والضمان بعيداً عني باختياري المتهور . وكان أبى قد ساندني ، وكان لا يزال مستعداً لمساندتي ، ولكنني كنت أعلم حق العلم كم كلفه ذلك القرار . فقد اخترت في اللحظة التي أصبحت فيها قادراً على أن أكسب عيشي من مهنة البحر أن أعود طالباً ، وأقول بلا أمل في دليل سريع على أنني سأكسب عيشي من سن قلبي . فهل يحسن لي بدلا من ذلك أن أصبح محامياً ؟ هل يحسن لي أن أختار مهنة ثابتة

تقيم أودى حتى يأتى الوقت الذى أجد فيه من يدفع نقوداً ليقرأ ما أكتب ؟ لقد كنت شديد القلق، يتغلنى إحساس بالمسئولية عن حياتى ، خلال ذلك الصيف من سنة ١٩١٤ والآن إذ أصبحت فى القلعة فقد رفعت عنى المسئولية المباشرة والحاجة إلى اتخاذ قرار سريع . فقد كنت أنال راتبى وأجد طعامى وسكنى ولا أكلف أحداً شيئاً . ولم تكن على واجبات رسمية ، فقد كنا نحن الضباط بمعزل عن جنودنا ، ولم أكن أستطيع إن شئت أن أتخذ وظيفة أو أدخل فى تجارة أو أعيد إله المال بطريقة من الطرق . فلم يكن ثم إله مال يعبد ، ولا نسوة يعشقن .

لقد منحتنى المقادير «إجازة» فجاءت ، إجازة غير محدودة الزمن على قدر ما أعلم . ولم تكن ثمة تليفونات ، بل إن الخطابات لم تكن من النوع الذى يحتاج إلى جواب . ولم يكن أحدنا يحتفظ بمذكرة للمواعيد ، إذا لم يكن ثمة مواعيد . بل إنه لم يكن ثمة زمن ، ولم تكن ثمة تقاويم حتى للسنين ، إلى أن تأتى اللحظة التى يقرر فيها الألمان أن يعوبوا إلى وطنهم . لقد استمرت الحروب الفرنسية فى أيام بيت ونلسون وولنجتون عشرين عاماً ، وقد تطول هذه الحرب نحو ذلك . هذه فرصتى لأتعلم الفرنسية وأقرأ التاريخ وأفكر لا فى اليوم أو الغد بل فى المدى الطويل .

ليس من المألوف أن ينظر إلى أجل غير مسمى على أنه قدر يرغب ، ولكنك إن لم تكن ضجراً فقد تجده أشبه بالجنة .

ولقد فرضت هذه الإجازة على ، وأست أدعى فضلاً إلا فى معرفتها وتقبلها حين جاءت . ولعل من النادر أن نستطيع أكثر من ذلك . فالحطالات يمكن أن ترسم ، أما «الإجازات» ، تلك الوقفات المجددة فى حياتنا ، فإنها تأتىنا حين تأتى ، هبات من القدر أكثر مما هى نتيجة لتدبير إرادى منا ، أو بعبارة أخرى ، إنها هبات من الله ، ولكننا يجب أن نتعلم كيف نقدرها ونقبلها .

\*\*\*

إذا سألت صديق بعد قراءة ما كتبته الآن : « كيف أظفر بإجازة ؟ كيف تتاح لى وقفة مجددة تحت ضغوط حياتى العادية ومسئولياتها ؟ » فلن أستطيع أن أعطيه جواباً يعده على الفور صحيحاً ومنطبقاً على حالته الخاصة ، لا يمكن أن يكون ثمة جواب إلا : « بأن ترغب فيها ، بأن تتخيلها ، بالألا تتمرد عليها ، بالألا تغلف قلبك » .

وهذا ينطبق على حال العالم كله : على سياستنا واقتصادنا وتعليمنا وأدبنا .  
فنحن محاصرون بقلق مرضى ونوع من النشاط الجنوني : برغبة مستقلة مضطربة في  
أن « نفعل شيئاً » من أجل أمر لا ندره ، ومن الخير لنا لو نتنحى جانباً في بعض  
الآحيان ونتأمل ونسمع لأفكار جديدة أن تفيض علينا ( وقد تكون هذه الأفكار الجديدة  
أفكاراً قديمة جداً لا وجود لها في جدول أعمال أية جماعة من الجماعات التي تحاول  
أن تؤثر في الحياة العامة ) .

ففي السياسة نفرط في التوجيه ، والأمم تحتاج إلى الحكم الهادئ والاستمرار  
والراحة ، والمرء لا يحصل على السلم بالدعوة المهيجة إليه ، بل بأن يحياه .

وفي الاقتصاد ندفع أنفسنا إلى حالة صناعية غير مفهومة لأننا نحاول أن نتدخل  
بدرجة أكبر مما ينبغي ، وفي أوقات أكثر مما ينبغي ، وعلى مدى أقصر مما ينبغي ،  
في القوانين الطبيعية للعرض والطلب ، إننا نتسهم بالعلاجات العاجلة كما يتسهم  
الجسم بالأنوية القوية ، وديمقراطيات العالم تصورت أكثر مما ينبغي ، بسرعة أكبر  
مما ينبغي ، إنها تخنق نفسها كالأطفال النهمين .

وفي التربية نستبقى في المدرسة عدداً من الناس أكثر مما ينبغي لمدة أطول مما  
ينبغي ، ونخضعهم لنظام قائم على فرض غير صحيح من أساسه ، وهو أنهم جميعاً  
متساوون من حيث القدرة والرغبة في تلقي غذاء عقلي واحد بعينه ، وهكذا نربي في  
النشء الذين يدركون كل الإدراك اختلافاتهم في القدرة ، نربي فيهم ذلك القلق  
العميق ، ذلك الشعور بأنهم محاصرون بما لا يعقل ولا يتفق مع الطبيعة ولا تمكن  
السيطرة عليه ، وهو مصدر أنواع اليأس في هذا العصر ، إنه لعبث وشر محقق أن  
تفرض فكرية ممیعة على أولئك الذين ليسوا بمفكرين ، سواء أكان ذلك ميزة أم نقصاً  
فيهم ، ولنبسط المسألة إن بعض الناس عمال يدويون وبعضهم انعزاليون وبعضهم  
شعراء وبعضهم متدينون بالطبع ، ومن الجنون الذي يورث العالم الجنون أن يربوا  
ككتلة على مثل أعلى من المادية الفكرية الشكاكة .

وفي الأدب وسائر الفنون هناك نظير هذا القلق : هناك توافر أليم ملؤه الشعور  
بالذات ، يقول المستر ج. أيزاكس في كتابه : « تقييم أدب القرن العشرين » ، « إن كير  
كجارو هو جد القلق الحديث ، كما أن كافكا هو أبوه » لا جرم أن هذا القول صحيح  
عن كير كجارو ، وقد قالت عنه ناقدة أخرى ، وهي مس نوروثي باست : « إن الميراث

الذى تركه لكتاب القرن العشرين هو كراهية إنسان الجماهير ، والشعور بالذنب والحاجة إلى التفكير ، وانقراض شيء والتوق إلى تعبير جديد عن حقائق روحية ، واليقين المتزايد بأن الإنسان فريسة قوى لا يمكن السيطرة عليها ، عوضاً عن كونه قابلاً للكمال وسيداً لمصيره .

وهذه الكلمات الأخيرة ، التى وضعت تحتها خطأ ، تحتاج إلى بحث ، فهى تفسير دقيق لقسم كبير من الأدب الحديث ، وأعتقد أنها سبب ما يبدو فى هذا الأدب من مظهر الجنون والمرض ، حتى حين يكون فى أعلى درجات الذكاء .

إن القول بأن الإنسان فى يد القدر ، كما قال الإغريق ، هو رؤية دينية للإنسان على أنه جزء من نظام عظيم وإن يكن غامضاً ، ورؤية الإنسان على أنه « لعبة لكبير الخالدين » كما كان يراه توماس هاردى فى كثير من الأحيان هى رؤية دينية للإنسان أيضاً ، فمهما يكن من لا أدبية هاردى فقد كان رجلاً متديناً لا يستطيع الفكاه من الدين ، ورؤية الإنسان كما يراه كتاب الصلوات على أنه « ابن الله » هى على التحقيق اعتراف بأنه ليس « سيد مصيره » على وجه الاستقلال والقضاء الأخير ، وإن مارس حرية إرادته تحت سلطان الله ، ولكن وجهات النظر هذه كلها مختلفة اختلافاً أساسياً عن وجهة نظر الكاتب الذى يعتبر الإنسان « فريسة قوى لا يمكن السيطرة عليها » .

فكلمة « فريسة » تتضمن الإشفاق على الذات ، وعبارة « لا يمكن السيطرة عليها » ، تتضمن رغبة متطاولة للسيطرة على القوى التى خلقتنا ، وهذا التطاول وذاك الإشفاق على الذات يكمنان تحت ما سميت « توفراً أليماً ملؤه الشعور بالذات » فى جانب كبير فى الأدب الحديث ، والحياة الحديثة ، لقد ربينا جيلاً من الأبالسة الرائين لأنفسهم ، من التلاميذ الصغار لبروميثيوس ، الذين لا يؤمنون حتى بالآلهة التى يتمربون عليها ، ومن القنائض المرة أن ذلك لا يصدق فقط على الماديين الذين يتبعون سارتر بون كير كجار ، الذين يظهرون بوضوح تام عجزهم عن قبول ما تقبله المسيحية ، ويكتبون وهم فى عذاب النفس من رحمة الله ، وإن بقوا على الديانة المسيحية .

وهكذا تمرق مدنيتنا نفسها وتحلل نفسها .

\*\*\*

إن قلت إن هذا غير ضرورى فسوف أتهم بأننى فى بلهنية من الرضى عن النفس ، ومع ذلك فمن الحق أن فرص الخير موجودة أبداً ، إذا كان التاريخ كله والحكمة كلها والدين كله أكاذيب ، إن هذه الفرص لم تمنع عن عصرنا فجأة ، ولم ننفك عن كوننا أناساً لأننا سمينا أنفسنا « بالإنسان الحديث » ولسنا « فرانس » أكثر مما كان أجداننا ، ولا تزال رحمة الله قربية منا كما كانت قربية منهم .

وأعظم ما يحتاج إليه عصرنا هو أن يجعل نفسه قريباً من رحمة الله بتخليص نفسه من ضغط مخاوفه وقلقته وإشفاقه على ذاته ، وترك نفسه تتجدد ، وما أكثر الطرق ليفعل ذلك ، ولكن لا يمكن وصف طريقة واحدة منها ، فكل إنسان عليه أن يجد طريقته ، أو على الأصح أن يعترف بها حين تنفتح أمامه ، والشرط الجوهرى لذلك هو أن يخلص عقله من وساوسه الحديثة المعتادة .

ليس من الضرورى أن يتبع المرء البدع الفكرية ، ليس من الضرورى أن يعجب بالكتاب الذى يكثر الحديث عنه ، بل ولا أن يقرأه ، ليس من الضرورى أن ينضم إلى عصابة للدعوة إلى هذا أو لمكافحة ذاك ، ليس من الضرورى أن يفكر المرء بمنطق « القيم المعاصرة » فهذه عبارة نافعة فى المناقشة ، ولكن ليس ثمة « قيم معاصرة » وإنما هناك « قيم » فحسب ، تماماً أنه ليس ثمة « امرأة حديثة » ولا « فن حديث » ولكن امرأة وفن فقط ، إن الفن ليس مناقسة بين العصور أو بين الجماعات ، فليس ديكنز كاتباً رديئاً لأن جين أوستن كاتبة مجيدة ، ولا پوشاعرأ رديئاً لأن ت . س . إليوت يمتاز بميزات أخرى ، إن الفن هو دائماً نبأ عن الواقع لا يمكن التعبير عنه بغير منطق ، إنه لازمى كما أن الإنسان لازمى ، وإنما نراها بخلاف ذلك من خلال منظار مشوه : منظار وساوسنا المعاصرة .

وإبعاد هذا المنظار المشوه عن عيوننا ليس معناه أننا « نهرب » من الحياة ، بل إننا نراها من جديد ، وفى تلك الرؤية الجديدة نخلق نحن أنفسنا من جديد ، بهذه الطريقة ، وبها وحدها ، يمكن تجديد مدنيتنا ، وبهذه الطريقة نفسها - أى برفض الإنسان أن يركب فى أفكار تعد فى وقتها مبتدعة ومعاصرة ، وقدرته على أن يأخذ « إجازة » من « اليوم » ويعيد تقييم الحياة البشرية بمنطق الروح - نمت جميع الثورات الفكرية الكبرى ، لقد كان عصر النهضة إجازة من تفكير العصور الوسطى ، وميلاداً جديداً لليونان القديمة، إن التقدم لا يكون أبداً خطوة آلية من اليوم إلى الأمام، لكنه مراجعة للخبرة ، وثمره للخيال والحكم .



## إميلي برونتي

من كتاب · Reflections in a mirror First Series





«مساء الجمعة» ، والساعة تقارب التاسعة . طقس ممطر قاس . أنا جالسة فى حجرة الطعام أكتب هذه الوثيقة ، وقد فرغت من ترتيب أدراج مكاتبنا منذ برهة ، أبى فى حجرة الجلوس ، وعمتى فى حجرتها بالطابق الأعلى ، وكانت تقرأ «مجلة بلا كود» لأبى . فكتوريا وأدليد قابعتان فى حجرة الوقود . وكبير فى المطبخ ، وهيرو فى قفصه . نحن جميعاً فى صحة طيبة ومزاج منشرح ...» (\*) .

بهذه الكلمات التى كتبتها إميلي برونتى فى يوم ميلادها الثالث والعشرين تبدأ إحدى القطع القليلة التى تتحدث فيها عن نفسها حديثاً مباشراً . فهناك خطابان رسميان إلى درجة الجفاف منها إلى إلين نسى صديقة شارلوت ، وهناك هذه «الوثيقة» التى أوردت منها الاقتباس السابق ، وقد كتبت فى الثلاثين من يولية سنة ١٨٤١ ، طبقاً لخطة اتفقت عليها مع آن ، وهى أن تكتب كل منهما ما تراه فى حصيلة الأعوام الأربعة السابقة وما تتوقعه من الأعوام الأربعة التالية . ثم هناك الوثيقة التالية ، وتاريخها سنة ١٨٤٥ ، ولا نكاد نشك فى أن الزمن سوف يكشف عن رسائل أخرى لها . فإن كانت إلى برانويل فقد تجعل من الضرورى كتابة سيرة أخرى لآل برونتى . وإن كانت إلى شارلوت فغير محتمل أن تكشف شيئاً . وإن كانت إلى آن فسوف تتسم بالحرص والتحفظ كأنها موجهة إلى طفل ، مع أن الظاهر أن إميلي كانت تحبها .

ومن الدلائل على قصور فهم «شورتر» فى كل ما يتعلق بإميلي برونتى أنه كتب ، (من المحقق أن رسائلها إلى أختيها ، ولا سيما آن ، كانت شديدة الحنان ، ولم تكن تعوزها الإفاضة فى التعبير عن النفس) . فإن كان ما يعنيه شورتر «بالإفاضة فى التعبير عن النفس ، لا يعدو الثروة عن الكلاب والطيور ، أو التفاصيل المنزلية التى كان جديراً بأن يسارع إلى نشرها فى مجلة منزلية ، فقد يكون على حق . فقد كانت لإميلي حياتان : حياتها السطحية ، وهى حياة ابنة فى بيت راعى كنيسة ، وقد جرت العادة بالثناء عليها لأنها مارست هذه الحياة ببطولة من تقدر الواجب ، بيد أنها لم تكن فى نظرها حياة بطولية . لقد كانت هى ذلك النوع من النشاط الذى تعلمت فى خلاله أن تتغذى على الروح الكامن فيها . وهؤلاء الكتاب الذين يصرون على أنها

(\*) « آل برونتى وأصحابهم » تأليف كليمنت ك. شورتر .

"The Brontës and their Circle" , by Clement K. Shorter

مرضت وأشرفت على الموت عندما فارقت مروجها يخطئون ، فيما أعتقد ، أصل حينئذ  
إلى هورث . أما أن الريف الكثيب كان حبيباً إليها فذلك حق ، ولكنه لا يمكن أن يكون  
كل الحق في ذلك الجوع الغلاب . لقد كانت تتشبث بواجباتها في بيت الراعي كما  
يتشبث الحالمون والمتأملون دائماً بالنظام الذي درجوا عليه تمكيناً لحلمهم . وقد كان  
الطم سراً بينها وبين نفسها ، ولكنها كانت تستطيع أن تكتب بصراحة محببة عن  
الحياة غير المطلوبة التي كانت تحيط بذلك الحلم . ولم تكن العبقرية النسائية قط أقل  
تذمراً من سخرة العمل المنزلي ، لعله وجيبة وهي أن قبولها لها كان كاملاً ، وأن روحها  
كانت من القوة بحيث لم تعترف بها عائقاً .

«إنني راضية عن حالتي كل الرضا . لم أعد كسولاً كما كنت ، ولكن حماستي  
لم تقل عن ذي قبل ، وقد تعلمت أن أقبل على الحاضر وأفيد منه ما استطعت ، واتطلع  
إلى المستقبل مستوقرة لأنني لا أستطيع أن أفعل كل ما أتوق إليه ، ولا أشعر إلا نادراً  
- أو لا أشعر أبداً - بالضيق لخلو يدي من عمل ما . ولا أرجو إلا أن يكون كل إنسان  
مستريحاً مثلي خالياً من اليأس مثلي ، إذن لرضينا عن الدنيا . لو كان الطقس حسناً  
والشمس مشرقة لذهبت أنا وأن نجمع الفرصاء الأسود . يجب أن أسرع الآن لنقشي  
وكي» .

والذي يذكر أي نوع آخر من الكتابة كانت تستطيع أن تكتب ، يجد في هذا النوع  
سبباً كافياً لأن يحبها . ولعلها كانت تكتب هكذا لأختها ، ولعل رسائلها إليهما تمكننا  
من أن نراها تعمل في المطبخ في هورث ، وتجعلنا نحبها لما تطويه بقدر ما نحبها لما  
ترويه . ولكن مثل هذه الرسائل لا تفيض في التعبير عن نفسها ، لأن نفس إميلي كانت  
بمعنى عن هذه الأشياء كلها ، وكانت سراً بغيثاً . وقد عبرت عنها في فنائها لأنها لم تكن  
تستطيع غير ذلك ، إذ كانت فنانة تستمد مما تقطره روحها ، لا من مصادر خارجية  
تلاحظها كما كانت تفعل شارلوت ، ولكنها كانت تكره أن ينم عنها فنائها . وقد غضبت  
حين أظهرت شارلوت قصائدها وظلت سنوات تلعب مع أن لعبة «جونزال» ، لأن كتابة  
قصص وقصائد عن قوم خياليين كانت تسعفها بشكل غفل من الاسم حتى وهي بجانب  
مدفاتها . تقول آن : «إن إميلي تكتب حياة الإمبراطور جوليوس ، وقد قرأت جانباً منها  
، وأنا شديدة الشوق لسماع الباقي . وهي تكتب بعض الشعر أيضاً ، وإنني لأتساءل  
فيم هو» . والراجح أنه كان في واحد من ثلاثة أشياء : في التجربة الصوفية الكاملة

التي يبدو أن إميلي قد نعمت بها وقتاً ما في صباها : أو في رغبتها الملحة لتكرار هذه التجربة ، رغبة أخملت سائر الرغبات بالنسبة لها ، أو في معاودة جزئية للتجربة ردت عنها في عذاب القهر الروحي ، وكانت واحدة من كثير حسب تفسيرى لها .

إن نقادها حين تعبوا من تسميتها «وثنية» - ولم تكن كذلك - تحدث عنها بعضهم على أنها شاعرة صوفية دون أن يدركوا حق الإدراك مبلغ ما في كلماتهم من الصدق . إن الأنسة مائى سنكلير<sup>(٩)</sup> وإن أوصلها بخسها لقدر براتويل إلى نتائج خطيرة ، وأعشت بصيرتها بين الحين والحين نزعة مقحمة للدفاع عن المرأة ، فقد أدركت إدراكاً كاملاً أن إميلي كانت من رفقة بليك لا في الطريقة ولا في الإيمان ولكن في قدرتها على الالتزام الروحي للمطلق .

وقد قالت عنها مس سنكلير إنها كانت «تعشق المطلق» ، وحسبنا هذه من عبارة دقيقة في أداء المعنى . وتضيف أن إميلي «كانت صوفية لا بالانقطاع للدين بل بالمزاج ويمدى الرؤية» ، وإن أحداً لا يمكنه فهم عبقريتها إن لم يعتقد نفسه «بحرارة وصدق» فكرة «خداع الزمن والحوادث المادية» وليس أصدق قولاً من هذا ولكن لا الأنسة سنكلير ولا السيدة ديكلو التي صمدت سيرتها المقدمة طويلاً لحك النقد<sup>(١٠)</sup> يبدو أنها أدركت كم عساها كانت ملموسة ومحددة ومخصصة مغامرة إميلي برونتى الروحية .

وهنا نخط في ببداء ، لأنه لا توجد نظرية قابلة للإثبات النهائي عن حياة إميلي برونتى الباطنية ، زد على ذلك أن الأخوات برونتى هن في كثير من العقول وسواس يضيف إليهن - ما بقي - امتيازات زوجة قيصر وعقوباتها . فنحن نعرفهن كاتبات عاطفيات ، ونعلم أن إميلي كانت أحرهن عاطفة ، ونحن نعلم ، أو ينبغي أن نعلم ، إن كنا قد لاحظنا ثمار العبقرية الخيالية في غيرهن ، أن ذلك وحده غير كاف للزعم بأن شارلوت كانت تحب هيجر أو أن إميلي جريت مسرات الجسد ، أو حتى رغباته ، ولكن الأنسة سنكلير حين كتبت في سنة ١٩١١ اشتطت فانزلت قوارعها بأولئك الذين كانوا يجيزون آنذاك أن شارلوت أحببت هيجر ، ورأت في تلك الشبهة محاولة للغش من عبقرية امرأة روائية ، وقالت إن شارلوت ما كانت تستطيع أن «تشعر في نفسها

(٩) « إميلي برونتى » لمارى ف. رويشون (مدام ديكلو) ١٨٨٢

"Emily Brontë" by Mary F. Robinson (Madame Duclau) 1883

(١٠) « الأخوات الثلاث برونتى » تأليف ماري سنكلير - ١٩١٢

The Three Brontës - by Mary Sinclair, 1912

بإمكانية العاطفة ، لأنها كانت «نقية كل النقاء من أوهام العاطفين وأحبايلهم ومفاسدهم» ، وأيدت تصويرها لبطلتها على أنها «غراء مشتعلة الحماسة من عذارى قسنا» بأن استشهدت بفقرة من إحدى رسائل شارلوت إلى هيجر ، متابعة في ذلك السيدة جاسكل التي كانت المصدر الوحيد في ذلك الحين . وقد نشر النص الكامل لهذه الرسالة وثلاث رسائل أخرى بعد ذلك بسنتين في التيمز (٢٩ يولية ١٩١٢) وظهر أن السيدة جاسكل ، ولعل هيجر اطلعها على أصول الرسائل كما افترض مستر بنسون<sup>(٥)</sup> ، وإن كان الأرجح أنها اعتمدت على نسخة أو نسخ احتفظت بها شارلوت - كانت حريصة في انتقاؤها لتلك الفقرة ، وثبت أن شارلوت أحببت هيجر ، وظهر أن الخطابات الحائقة التي عمدت إليها الأنسة سنكلير كانت جهاداً في غير عو ، فإن سمعة الفنانة لم تمس .

وما كانت هذه الحادثة لتستحق الذكر هنا لو لم تكن خطابات من ذلك اللون نفسه قد استعملت ، ولا تزال تستعمل ، في الدفاع عن طهارة إميلي المطلقة في فعلها ورغبتها ، ولو لم يكن نشر مواد جديد قميناً بأن يذهب بهذه الخطابات في أى لحظة فقد يجرق امرؤ على القول بأن إميلي أيضاً كانت تحب ، «ولكننا سنعلم على الأقل أنه قد زعم إفكاً» - هكذا قالت الأنسة سنكلير - «وحتى إن صح ما يقوله فخير لذلك المراء لو أنه لم يولد قط ، فإنه بذلك يبذل ما في وسعه ليلدمر أو يشوه جمال صورة فريدة في الأدب» .

أى وسواس هذا ! من يحسب أن شيئاً جوهرياً في المرأة يشوه إذا ثبت أنها أحببت رجلاً ، من ينقص إعجابه بعبقريتها لذلك ؟ صحيح أن العبقرية المشتعلة تندرج في النساء اللاتي يعوزهن الدافع الجنسي ، وقد تكون في بعض العقول رغبة في المحافظة على هذا المثال الشديد الندرة ، ولكن هذا ليس سبباً كافياً لأن نقول مع الأنسة سنكلير إن «إميلي حين كانت تكتب عن الحب فقد كانت تكتب عن شيء لم يكن قط ولا كان يمكن أن يكون أبداً بالنسبة إلى شخصها» . فهذا الحكم العام لا يستند إلا إلى مجرد الرأي ولا يستند نقضه في الوقت الحاضر إلا إلى مجرد الرأي ، ويمكننا أن نترك الموضوع لفهم كل قارئ لطبيعة المرأة ، وتفسيره البيوجرافى لأعمال الكاتبة ، إلى أن تظهر أدلة أخرى .

(٥) « شارلوت برونتي » تأليف إ. ف. بنسون ١٩٢٢

"Charlotte Brontë" by E. F. Benson, 1932

فلنتنظر إلى الأعمال إذن ، غير محاولين أن نثبت منها أن إميلي كانت تحب أخاها أو أى رجل آخر ، ولا أنها كانت عاجزة عن الشعور بالرغبة الجسدية . فليس من الضروري أن نذهب إلى أى من هذين الطرفين ، لأن العقائد لا تتطلب ذلك . ومع أن لوثافة الصلة بين إميلي وبرانويل في العهد الأخير علاقة عميقة بالبحث عن مؤلف «مرتفعات وذرنج» فليس ثمة سبب وجيه للزعم أو الشك في أن حبها له - إن صح أنها أحبت - كان شاذاً ، إلا على نحو ما كانت جميع الأحوال الوجدانية تتحول إلى الشنود بين جدران هورث ، بفضل الضغط ومرض الكتمان . صحيح أن مسلك شارلوت ، نحو برانويل ، ونفيها المفيظ له من حياتها أثناء الفترة التي كتبت فيها «مرتفعات وذرنج» ، لا يمكن تفسيره تفسيراً كاملاً بمسراته في الحالة ولا بافتراض أنها إذا حرمت من حبها هي نفسها فقد استكرت مخزاة أخيها في ثوب جرين . فقد كانت في شارلوت عيوب كثيرة ولكنها لم تكن عانساً حقوداً دنيئة النفس ، ولا بد أنه كانت ثمة أسباب أقوى من هذه يرجع إليها بغضها الذي دام طويلاً . وصحيح أيضاً أنها أبدت حرصاً غير عادي على محو كل أثر من حياة أختها الخاصة ، وأن ثمة ما يوحى بالفزع الحائر في تحفظها حين تكتب عن إميلي . وقد يكون من الممكن أن تبني على هذه الدلائل وأمثالها نظرية في أن العلاقة بين برانويل وإميلي لم تكن تسر شارلوت ، وأنها أرادت إخفاء طبيعة هذه العلاقة . ولكن الدلائل كلها تعتمد على الحدس ، وترتد إلى نقيضها ، فمن الحكمة أن نبعد هذه النظرية عن عقولنا ، وأن نسير على افتراض أنها نظرية لا أساس لها مادامت البراهين تعوزنا .

وتبقى حقيقة أن إميلي كتبت قصائد حب ، وأن لكثير من الأبيات في هذه القصائد ميسم العبقرية السامقة ، وأن العبقرية السامقة لا تظهر في قصائد الحب التي يكتبها من لم يجربوا الحب . وقد كانت هذه الحجة حجر عثرة أمام أولئك الذين صمموا على أن ينكروا في إميلي حب الرجل ، ولكنها لا يلزم أن تكون كذلك . فقد ركبوا متن الشطط محاولين أن يتجنبوا منطقاً بدا لهم أنه ينقض نظريتهم ، وقسموا الشعر إلى أبيات جوندالية وأبيات شخصية ، حريصين دائماً على أن يعدوا قصائد الحب بين الجونداليات - أى على أن يعتبروها قصائد لا تعبر عن عاطفة إميلي نفسها بل عن عاطفة شخصية من الشخصيات الخيالية في مجموعة جوندال نحو شخصية أخرى .

وهناك ردان على هذه الحجة : أولهما أن في نسبة كثير من القصائد إلى المجموعة الجوندالية شكاً كبيراً ، والثاني أنه حتى إذا كانت القصيدة جوندالية بغير جدال فهي في الغالب شخصية أيضاً بغير حاجة إلى الجدل ، لأن الشكل الجوندالي لم يكن إلا رداء لشعور شخصي بل قد يكون تحريراً له . ويمكننا أن نجد أدلة واضحة على أن إميلي استعملت الشكل الجوندالي هذا الاستعمال في قصيدتين معروفتين : «السجينة» و «ذكرى» فافتتاح «السجينة» الذي يصف زيارة الراوية مع سجانة الزنزانة وحديثهما مع سجينة حبيسة هناك ، هذا الافتتاح ظاهر الاختراع ، ولعله جوندالي ، وهو متوسط الجودة ككل آثار إميلي حين تكتب عن وعي لا بإملاء الروح التي في باطنها :

«وترأت على شفتيها بسمه احتقار . قالت بلطف : يا صديقتي ،  
إنك لم تسمعي مني شكاة . إذا استطعت أن ترى حياة أقاربي ،  
بل حياتي الضائعة ، فعند ذلك - لا قبله يا صديقتي - يمكنني  
أن أبكي وأنفزع» .<sup>(٩)</sup>

لم يكن نظم هذه الأبيات محتاجاً إلى عبقرية ! لكن فجأة تتكلم إميلي برونتي ، في مضعة عنيفة تجعلني أتساءل أليس الربط بين القسم الأول والقسم الثاني من القصيدة خطأ في التحقيق :

«لكن ليعلم ظالمى ...»<sup>(١٠)</sup>

والأبيات الرائعة التالية - وهي أوضح وأوقع وصف للتجربة الصوفية في لغتنا - ذاتها معروفة حتى أنه لا حاجة إلى إعادتها هنا . وهي كافية لنقض النظرية التي تقول بأن تلك القصائد ذات الشكل الخيالي هي بالضرورة غير شخصية ودراسة «ذكرى» تنسئ على ما بقي من هذه النظرية . إننا لا نعلم من الذي يرثي بهذه الأبيات - ولا يمكن أن يكون برانويل - فإن تاريخ نظمها لا يتجاوز مارس ١٨٤٥ :

«بارد يبطن الأرض ، وفوقك أكوام الجليد العميق ،

بعيد بعيد ، بارد في القبر الكثيب !

(٩) «مجموعة قصائد إميلي جين برونتي» ، نشرها كليمنت شورتر . رتبها وحققها س. و. هاتفيلد .

(١٠) شورتر وهاتفيلد ص ٧ .

## هل نسيت حبك يا حبي الوحيد

حين طوتك موجة الزمن التي تطوى كل شيء<sup>(\*)</sup> .

على أنه إن كان للكلمات معنى - وإن كان لموسيقى الشعر دلالة متميزة عن دلالة كلماته - فهذا رثاء يصدر كاتبه عن انفعال شخصي . ويجب ألا تكون . تفسيراتنا مسرفة في التحديد . فالقصيدة جوندالية الشكل بدون شك ، إذ أن إحدى مخطوطاتها تحمل العنوان «من ر . الكونز إلى ج . برنزايدا» . ومن الجائز جداً أن تكون ضرورات القصة الجوندالية قد أملت ظروفها الخارجية ، ومن التسرع أن نفترض أن المخلوق الذي بكته إميلي في سريرتها قد مات عندما «ذاب خمسة عشر شتاءً من تلك الجبال الشهب إلى ربيع» ، وليس من الضروري أن نعتقد أنها حين صرخت : «يا غرام الشباب الحلو غفرانك إن نسيك» كانت تقدم إلى الشراح دليلاً على غرام ميكو . فليس من المستبعد أن الفكرة الشخصية التي يتضمنها الشكل الجوندالي كانت موجهة إلى أختها المتوفاة . ولكن البحث في حقيقة من وجهت إليه بحث غير مجد . ويكفي أن نتخذ هذه القصيدة ، مع قصيدة السجين ، دليلاً ينقض النظرية القائلة بأن الأشعار ذات الشكل الجوندالي يجب أن تعتبر غير شخصية .

وعلى هذا النحو يمكن أن ينظر إلى مجموعة القصائد كلها نظرة نقدية متساوية ، ويمكننا أن نتخذها ، مع «مرتفعات وذرنج» ، أساساً لتفسيرنا لمؤلفها . وأريد أن أضيف هنا بين قوسين أنني أعتبر إميلي هي مؤلفة «مرتفعات وذرنج» دون أن أعتقد لحظة أن برانويل كان غير قادر من الناحية المادية على الاشتراك معها ، أو أنه كان مفتقراً إلى صفات الخيال والتجربة التي كانت جديرة أن تجعل مشاركته قيمة . والدلائل على أنه كانت له مشاركة ما في ذلك العمل كثيرة ومستقل بعضها عن بعض . وقد أجاد المستر أ . ف . بنسون توجيهها في ترجمته لشارلوت ، بحيث لا تحتاج إلى عرض جديد . أما الأنسة «أليس لو»<sup>(\*\*)</sup> فإنها تذهب في الدفاع عن برانويل إلى مدى تصعب متابعتها فيه ، ولكن بحثها قد ساعد كثيراً على إظهار أن من المرجح كون الأخ قد شارك في عمل أخته . وليس في مقبورنا أن نعلم مدى هذه المشاركة . ويميل المستر

(\*) شوبرت وهاتقيلد ، ص ٧

(\*\*) «باتريك برانويل برونتي» ، «إميلي جين برونتي ومؤلف مرتفعات وذرنج» كلاهما لأليس لو .

بنسون إلى «نسبة الفصلين الأولين ، بأسلوبهما الطنان المتعازل ، وموضوع لوكود «الذى يقدم ولا يعود إلى الظهور» ، إلى برانويل . ومع أن عيب البناء في افتتاح الرواية - وهو عيب مسلم به - لا يقنعنى بأن يدين اشتريكتنا في العمل ، نظراً لما يتصف به الكتاب عامة من اضطراب البناء ، فإنه يبدو صحيحاً أن الفصلين الأولين مثقلان بتكلف للدعابة يخلو منه سائر الكتاب .

فالذى يجعل لإميلى مكانها الفريد بين الروائيين الإنجليز هو أن خيالها حين ينطلق لا تنقل لغة «الدعابة» التى إذا وجدت فى كاتب تراجيدى فكثيراً ما تكون مرادفة لوعى بالذات مدمر . وقد قال ناقد معاصر فى قصاصة من القصاصات التى احتفظت بها إميلى فى مكتبها :

«إن مرتفعات وذرنج ، قصة خالية من الفن ... وجين إير ، كتاب يؤثر فى القارئ حتى الدموع ، فهو يمس أخفى ينابيع الوجدان ، أما مرتفعات وذرنج ، فإنها تلقى على النفس كآبة لا يسهل تبديدها .

... والكتاب فى حاجة مؤسفة إلى ما يخفف توتره ، وقد كانت بضعة أشعة من ضوء الشمس كفيلة بأن تزيد واقعية الصورة ، وتمنح الكل قوة لا ضعفاً . فليس فى شخصيات الرواية جميعها شخصية واحدة لا تتال كرهنا المطلق ، أو احتقارنا التام»<sup>(٥)</sup> .

وهذا غير صحيح كما أشارت شارلوت فى مقدمتها ؛ وقد كان الناقد الذى كتبه غيباً ؛ ولكنه فى مطالعته «ببضعة أشعة من ضوء الشمس» ممثلاً لدرسة فى النقد لا تزال باقية إلى يومنا هذا . إن عظمة «مرتفعات وذرنج» ليست فى قصتها ، فهذه القصة مندفعة مختلطة . ولا فى رسمها لشخصيات فاضلة أو يمكننا تعرفها ، وإن كانت فى نلى دين «طبيبة حقيقية وإخلاص هادئ» كما أن إيجار لنتون «مثال للوفاء والحنان» - كما قالت شارلوت - لكن فى قدرتها على أن تنقل رؤيا ، وألا تسمح - فى نقلها لهذه الرؤيا - بشىء لأولئك الذين كانوا يتصايحون آنذاك - وما زالوا يتصايحون كلما عجزوا عن احتمال نار النشوة ، و«خوف الظلام العظيم» - طالبين «تخفيف التوتر» ، و«أشعة من ضوء الشمس» و«مزيداً من الواقعية» . ولا مجال لإنكار أن اليد التى كتبت الفصلين الأولين كانت قادرة على التسامح بمثل ذلك . لم يكن فيها مرح ،

(٥) نص نقله «تشارلس سمبسون فى كتاب «إميلى برونتي» ١٩٣٩ ، ص ١٧٤ - ١٧٥



بل دعابة متكلفة جنائزية طويلة الكلمات تتناقض تناقضاً لافتاً مع ومضات إميلي حين تبلغ قمة الإجادة .

«الله معنا ! ، ألقاها بنبرة يبطنها سخط حائق وهو يتناول جوادي ، وينظر في وجهي أثناء ذلك نظرة ضجرة ، حتى لقد خمنت بطيبة قلب أنه لابد محتاج إلى عون من الله ليهضم عشاءه ، وأن دعاءه التقى لم تكن له علاقة ما بوصولي المنتظر» .

لا أحسب أن في الإمكان أسوأ من هذا ، ولعل برانويل هو الذي كتبه ، ولكننا إن جازفنا بنسبتها إليه وقعنا في ذلك الخطأ الشائع بين دارسي شكسبير الذين يابون أن تتسبب إليه هفوة . فمن الجائز أن تكون إميلي هي المتورطة في هذا الذنب إن كانت تكتب بوعي قبل أن تستولي العبقرية التي تستبطنها على قلمها .

أما أن برانويل كانت له يد في الكتاب - فإن لم تكن يد فعقل مشارك - فهذا ما تثبته الأدلة الخارجة عن النص إثباتاً كافياً . وأما أن إميلي كانت مع ذلك هي المؤلفة لجل الكتاب فهذا ما لا يرقى إليه الشك . ونحن نعلم أن شارلوت كان من الممكن أن تكذب لفرض طيب ، وخصوصاً إذا مس الأمر أسرار نسبة الكتاب إلى مؤلفه ، ولكن جميع رسائلها عن أليس بل تثبت اعتقادها أن إميلي هي التي كتبت «مرتفعات وذرنج» . وهذا وحده دليل قوي على نسبة الكتاب إلى إميلي ، إذا لاحظنا طبيعة العلاقات في هورث . وكذلك لا يوجد دافع معقول يفسر هذا الخداع الطويل من إميلي ؛ أو سماح برانويل لها بأن تسلبه فخره الأدبي إن لم يكن الكتاب لها . وقد ذهب أحد أصحاب النظريات<sup>(هـ)</sup> إلى أن شارلوت هي التي كتبت ، وهذا فرض ظاهر السخف كمحاولة إثبات أن السير والتر سكوت هو الذي كتب «كبلان» .

إن عبقرية إميلي تسيطر بجلاء في «مرتفعات وذرنج» ؛ إلا إذا افترضنا أن الأصول الخطية للقصاص مزورة ؛ فكانت القصائد هو كاتب «مرتفعات وذرنج» ، إذ أن في كليهما خلو هذا العالم من الحقيقة ، ووجود حقيقة أكبر في عالم آخر ، إن القصائد والروايات توأمان لخيال فريد . فيهما نفس الوهيدات الثرية ، ونفس التسامي الشعري ، وفيهما نفس الحصار بفكرة السجن والأطياف الآتية من عالم غير منظور ، ونفس التعاقب السريع بين فكرتين باديتي التناقض عن الموت .

(هـ) «مفتاح أعمال بروتي» ؛ مفتاح مرتفعات وذرنج لشارلوت بروتي ، ألغز تكليف جون مالهام بميلي ، ١٩١١

ويكفى مثل واحد على ذلك من الرواية . ففي الفصل الخامس عشر يزور هينكليف كاثرين وهي تحتضر في أثناء حملها .

«وكان هينكليف راكعاً على إحدى ركبتيه ليعانقها ، فحاول أن ينهض ، ولكنها أمسكت شعره وأيقته في مكانه . فصاح وهو يخلص رأسه ويصر بأسنانه : لا تعذبيني حتى يصير بي من الجنون مثل ما بك ؛ كانا كلاهما يمثلان للمتأمل الهادئ صورة غريبة مخيفة . وحق لكاثرين أن تحسب أن السماء سوف تكون منقياً لها ، إلا إذا طرحت عن نفسها مع جسمها الهالك شخصيتها الهالكة كذلك» .

ولكن كاثرين تقول بعد ذلك :

«أرأيت يا نلى ؟ ما كان ليسكت لحظة عن الحيلولة بيني وبين القبر . هكذا يحبني ! حسناً ، ليس هذا هو حبيبي هينكليف . سأحب هينكليف الذي لى بعد ، وسأخذه معي ؛ إنه في روحى . وأضافت مفكرة : ولكن أشد ما يضايقني هو هذا السجن المتداعى . لقد تعبت من بقائى حبيسة هنا ، إننى أتوق إلى الفرار إلى ذلك العالم الرائع والبقاء هناك دائماً ؛ لا أن أراه غائماً من خلال الدموع وأحن إليه من وراء جدران قلب موجع ، بل أكون معه وفيه حقاً ...

سأجاوزكم جميعاً وأرتفع عنكم إلى بعد شاسع . ومضت تحدث نفسها : أترأه لن يكون قريباً منى ؟ كنت أحسبه يتمنى ذلك . هينكليف ! ينبغي ألا تغضب الآن . تعال إلى يا هينكليف» .

إن التناقض بين هاتين الفقرتين لا يخطئه النظر ، وهو التناقض بين مستويين كانت إميلي برونتى تسير عليهما حياتها : المستوى الذى كانت إلين نسى وشارلوت تلاحظانها عليه ، والمستوى الذى كان أساس شعرها الصوفى . فعلى المستوى الأول كانت تحسب «أن السماء ستكون منقياً لها» . وعندما دنا منها الموت راحت تصارعه . وكتبت شارلوت «كان شيئاً لم أر له مثيلاً ولكن الحقيقة أنى لم أر لها مثيلاً قط فى شيء ما . لقد كانت نسيج وحدها : أقوى من رجل ، وأكثر سذاجة من طفل» . ويومياتها تثبت أنها لم تكن ساحطة ، بل كانت على وفاق مع الحياة ، واستطاعت أن تكون سعيدة فى عزلتها ، وهذا ما تشهد به إلين نسى مؤيدة ما قالته شارلوت . «على قمة المرج أو فى بطن الوادى كانت إميلي طفلة فى مرحها وسرورها ، فإن اضطرت أن

تعتمد على نفسها فهي تتحدث حديثاً ملؤه الحيوية ، وتجد لذة في إمتاع غيرها « . وتعطينا الأنسة نسي حلقة الوصل بين جانبي هذه الفتاة التي «كان تحفظها الشديد لا يمكن النفاذ منه» . فهي تقول إن قليلاً من الناس «من يملكون موهبة النظر والابتسام كما كانت تستطيع أن تنظر وتبتسم . وإنك لتجد في نظرة من نظراتها المعبرة النادرة شيئاً تذكره مدى الحياة» . هذه النظرات كانت هي كل ما كشفته إميلي . من ذلك المستوى الآخر الذي كانت معاناتها له تشعرها أنها على الأرض سجيئة ، كانت تمل سجنها ، ويتوق إلى أن تهرب إلى «ذلك العالم الرائع» ، الذي أعتقد أنها ذقت لذة كشفه مرة . ولقد كانت كل حياتها ، وكل أشعارها ، وكل ما في (مرتفعات وذرنج) مما يحمل طابع الرؤيا ، موقوفة على رغبتها في أن تتكرر تلك التجربة المباشرة ، وأن تكون ثانية «معه وفيه حقاً - لا أن تراه غائماً من خلال النموع ، تحن إليه من وراء جدران قلب مروج» .

وفي القصائد أدلة كافية على أن هذه التجربة ، هذا الوصول إلى المطلق . الذي ظلت بعد ذلك «عاشقة له» أبداً ، كان يتمثل في عقلها فرداً ، يبدو كالشبح في علاقته بالمستوى الأرضي ولكنه ذو حقيقة لا تنسى بالنسبة إليها . ولعله ذو شكل إنساني أيضاً : وإذا كان ذلك صحيحاً فلا حاجة بنوى التطلع أن يسألوا من ذا الذي كانت تحبه إميلي من قساوسة أبيها ، ولا بالمدافعين المفرطى الحماسة عن خلو نفسها من الجنس أن يستبعوا عاطفتها علي اعتبار أنها جوندالية : وكذلك لا حاجة بنا إذ نعرف بهذه الحقيقة أن نجعلها إجمالاً خشناً في فكرة «العاشق الشيطان» كما فعل رومر ولسون .<sup>(٥)</sup> فقد تكون إميلي برونتي أحببت بالجسد وقد لا تكون ، والمحقق أنه لم توجد قط قصائد حب خالية من الصور الغزلية خلو قصائدها ؛ ولكن مهما يكن من ذلك الأمر فإن مفتاح فنا - وهو وحده الذي نغنى به عناية عميقة - ليس في الحب الجسدي بل في النشوة الروحية التي اتخذت عندها شكل امتلاك فيه نعيم وفيه رعب . فهذه الفكرة تتردد في قصائدها :

«الذي أحبه سيأتي كطيف من هواء ،

سائماً في قوة خفية من أحابيل البشر ،

الذي يحبني لن أفشى ذكره أبداً ،

ولو دفعت روحي ثمناً للمهد الوثيق<sup>(٥٥)</sup> .

(٥) «وحيدة وحيدة» ، تأليف ر. ومر ولسون "All Alone", by Romer Wilson

(٥٥) شورتر وما تغليد ، ص ٥٣

ومن حوزة الليل عندما .

«كانت الفكرة تتلو الفكرة ، والنجم يتبع النجم ،

خلال آفاق لا حدود لها ،

عندما سرت هزة حلوة قريبة وبعيدة ،

وجعلتنا شخصاً واحداً (٥) ،

صحت على ألم الصبح والوعى بالمستوى الأرضى . وطلعت الشمس : فاخترت  
فى وسادتها .

«عبثاً - إن الوسادة تلمع ،

والسقف والأرض كلاهما لمعا ،

والطيور صدحت فى الغابات ،

ورياح الصبح رجت الباب (٥٥) .

وفى أكتوبر ١٨٤٥ ، عندما وصفت الروح الذى «يرسل نظريته التى تخطف البصر  
خلال ليل المحيط المظلم» ، حدثت كيف ظلت تبحث عنه فى غير طائل :

«ظللت أرقب وأبحث طول عمرى ؛

أبحث عنه فى السماء والجحيم والأرض والهواء ،

بحثاً لا ينتهى ولا يجلى» (٥٥٥)

وعندما كان يبدو أنها تنذب موت إنسان ، وتدفع عن عقلها الذكرى المتمكنة (للحب  
العذب) فى شبابها ، فغالباً ما كانت قدرة هذا الروح على الرواغ منها هى - فيما  
أحسب القوة التى وراء كلماتها :

(٥) المرجع السابق ص ٢

(٥٥) المرجع السابق ص ٤

(٥٥٥) المرجع السابق ص ٦

«عندما كبحتم دموع عاطفتي الضائعة ،  
وقطعت روحى الشابة عن الحنين إليك ،  
وصدلت رغبته المحرقة أن تسرع فتهبط تلك المقبرة ،  
التي أمست أكبر من أن تكون لى ،  
على أننى بعد لا أجرؤ أن أسلمها للحنين ،  
لا أجرؤ أن أترسل فى ألم الذكرى ونشوتها ،  
إنى عيبت مرة من ذلك الألم الأقدس ،  
فكيف أبحث عن العالم الخاوى من جديد ؟» (١٠)  
وقبل ذلك بسبع سنوات (فى الثالث من نوفمبر ١٨٣٨) كانت تتحدث عن الضسارة نفسها :  
(أيها الحلم ، أين أنت الآن ؟  
قد مرت سنون طويلة ،  
مذ رأيت للمرة الأخيرة ،  
ذلك النور يخبو من جبينك الملائكى» (١١) .  
ووصفها الذى صاغته فى الشكل الجوندالى فى «حلم جليندن» ، فى الخامس  
والعشرين من مايو من العام نفسه ، وصف مباشر لا لبس فيه :  
«بينما أرقب من هذا السجن الموحش ،  
محجوبة عن الفرح والهواء العطوف ،  
هبطت السماء فى رؤيا ،  
وعلمت روحى أن تعمل وتحمل» (١٢) .

(\*) المرجع السابق ص ٨

(١١) المرجع السابق ص ٩٧

(١٢) المرجع نفسه ، ص ٨٥

ولكنها لا تستطيع أن تمنع روحها عن رحلاتها المنتشية ، وإن كان نقصانها عذاباً لها :

«أواه ! ما أقسى الصلود ، ما أعمق الألم

عندما تبدأ الأذن تسمع ، وتبدأ العين ترى ،

عندما يبدأ النبض يرتعش ، والعقل يفكر من جديد ،

والروح تحس الجسد ، والجسد يحس القيد

لكنني لا أريد أن أفقد لذعة ، لا أرغب في نقص من العذاب ...»<sup>(١)</sup>

وربما طافت بها الرؤيا نهاراً :

«أحسب أنفاسي نفسها ،

ملأى بشرر مقدس ،

وكل فراش الشوك ،

مكلاً بذلك النور السماوي !»<sup>(٢)</sup>

وربما اشتاقت إليه بالليل :

«نعم يا خيال ، تعال يا حبيبي الجنى !

وبرقة قبل هذين الخدين المرتعشين ،

وانحن على فراشي الموحش ،

وهات الراحة ، والنعيم»<sup>(٣)</sup> .

وكل صفحة من أشعارها تعلن ذلك الجوع إلى تجربة لها وقوة الامتلاك المطلق ،  
تجربة عرفتها مرة ومازالت تجد مذاقها ، ولكنها أصبحت محرومة من تمامها .

(١) المرجع نفسه ، ص ١٦

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٩

(٣) شورتر وهاتفليك ، ص ٢١

«اشتعل أيها المصباح الصغير ، تألق في اعتدال وإشراق

صه ! هذا حفيف جناح يرف ، أحسبه الهواء :

إن الذى أنتظره دائماً يأتينى ،

أيتها القلعة الغريبة ، إنى أثق بقوتك ، فثقى بإخلاصى» (١) .

والتي عرفت هذه الحقيقة ترى كل فشل دون فشلها فى الظفر بها ثانية ! ولا يكون  
للدنيا عليها سلطان . ولقد كان الموت يبدو لها من جهة نهاية للعذاب السعيد الذى لم  
تكن تود أن يخف ؛ ومن جهة أخرى إمكاناً لانتقال فشلها - فرصة لأن تكون «مع» ،  
الروح السامى الذى عرفته ، «وفيه حقاً» . فلم تكن تدرى هل تخاف الموت على أنه  
انقطاع أم ترغب فيه على أنه فرصة . ولم تكن تدرى من أين يأتى روحها الأليف ، أمن  
السماء أم من الجحيم ، ولم تكن تدرى هل تعد نشوانها خيراً فى نظر الدين المسيحى ،  
ولم تكن تثق أنها تستطيع أن تأخذ وجدها معها حين تغادر هذا العالم «سأحب  
(هينكليف الذى لى) بعد ، وسأخذه معى ، إنه فى روحي» هكذا قالت كاترين . ومع أن  
من الشطط الزعم بأن هينكليف لم يكن إلا تجسيداً لرؤيا إميلي من وجهتها الشريرة ،  
فمما لا شك فيه كثيراً ما بدا لها كذلك فى أثناء كتابتها للرواية ، وأن عاطفة كاترين  
نحو رجل كانت - من هذا الوجه - تعبيراً عن عاطفة إميلي نحو طيفها المطلق .  
«هينكليف يا حبيبى ! ينبغى ألا تكون ساخطاً الآن - بالله تعالى إلى يا هينكليف» .

إن الرواية والقصائد شئ واحد . وكلاهما كان يضعف فى الفترات التى تهمد  
فيها العبقرية ؛ وتصبح الموهبة لازمة لسد الثغرة . فإن إميلي لم تكن تملك موهبة مثقفة ؛  
تدعوها فتلبى دائماً . لقد كان من الممكن أن تكتب «قصة غريبة خالية من الفن» .  
ولكنها كانت إذا سيطرت الميزة الكامنة على نبراتها ومداتها - تملك قدرة عجيبة على  
تحويل وزن عاды إلى هجوم منجنج لكثائب الروح ولأنها كانت حرة من الدعاية ؛ وكانت  
تستطيع أن تسمع لامرأة ثارت عاطفتها مع حبيبها أن تبقى (بين أصابعها المتشبثة  
جانباً من الخصلات التى كانت تقبض عليها) ؛ ولأنها كانت تكتب - حين تحسن  
الكتابة - على مستوى رؤياها ، بلا ارتباك ولا خوف - لهذا وذاك خلفت رواية لا يمكن  
أن تموت . لا يمكن أن تموت ، لا لخلوها من الأخطاء بل لأنها قد سمت فوق أخطائها .

(١) المرجع السابق ، ص ٥٢

فهى لا تخاطب الفعل بل الإدراك ، وليست مناقشة بل سحراً . وهى كالقصاصد ليست نقداً لهذه الحياة بل ترسماً للحياة الأخرى ، وكصاحبها لا يمكن أن تقارن . لقد كتبت شارلوت إلى المستر ويمز حين حاول جاهداً أن يفسر هيتكليف بنشأته التعسة : ( شر ما فى الأمر أن شيئاً من روحه يبدو ذائعاً خلال كل القصة التى يظهر فيها ، فهو يسكن كل مرج وواد ، ويشير فى كل شجرة حور فوق الأعالى ، وهذه هى الوحدة المعجزة فى الكتاب ، إنه ممتك بهيتكليف الذى كان «فى» روح إميلي .



## توماس هاردی

من کتاب : Reflections in a Mirror Ist Series



لا غرابة مطلقاً في أن اللورد دافيد سيسل قد كتب كتاباً متزناً وجميلاً عن هاردي الروائي . فتجنبه للشطحات والحذقة ، وتركيزه على موضوعه ، واهتمامه بأن يتبين ما كان يرمي إليه هاردي لا بأن يقول ما يعتقد أن هاردي كان ينبغي أن يرمي إليه - كل ذلك يتفق مع الفضائل المعروفة عن اللورد دافيد سيسل . ولهذه الفضائل سيعيش كتابه بوصفه نقداً . وفيه فضيلة أخرى لعلها لا تكون لافتة للنظر بعد عشرين سنة ، ولكنها كانت من الندرة منذ ثلاث سنوات أو أربع بحيث لا تزال إلى اليوم تعطى الكتاب الذي يتصف بها جواً غير عادي من الحرارة والصحة : فضيلة نقد الكتاب على أنه كتاب ، والرواية على أنها رواية ؛ والأسلوب على أنه أسلوب والرفض الثابت لأن يجعل النقد الأدبي منبراً للمناقشات الاجتماعية . يقول اللورد دافيد : «لقد نبئت نابتة من النقاد يحكمون على الكتاب بمدى تعبيره عن عقلية عصره حسب فهمهم . هؤلاء القوم يلومون تشارلس لام على أنه كان يكتب في لغة غير عصرية على حد تعبيرهم . وينعون على روايات وولف أنها لا تقدم رأياً ما عن دلالة التغيرات الاجتماعية الحديثة» . والحق أن هذه النابتة من النقاد قد بدأت تنسل من صفوف الطليعة المستهلكة لتغير رداها ، ولكن تأثيرها ممتد بين كتاب إعلانات الناشرين الذين لا يزالون يقرظون ترجمة لورد سورث مثلاً من أجل الضوء الذي تلقيه على مشكلات روسيا الحديثة عن طريق الثورة الفرنسية . إن اللورد دافيد لا ينتمي إلى هذه النابتة من النقاد ، وصلايته في نقض آرائهم لن تعنى كثيراً بالنسبة إلى عصر قادم سوف ينعم بنسيان أنهم وجدوا مرة ، ولكنها تشجع الآن على الأمل في أنهم سيخنفون من الوجود قبل أن يمر وقت طويل .

وهي كذلك مما يؤهل للكتابة عن هاردي . فالناقد الاجتماعي للفن . وإن كانت الحداثة هي كل ما يدعيه ، لا يكاد يختلف عن رعايا الملكة فكتوريا الصارمين ، الذين كانت أحكامهم على الشعر والروايات متأثرة دائماً بما كان يسمى عندئذ «مشكلات» ، وكان هاردي نفسه حين يضعف وتفريه رغبة في العصرية بأن يخرج عن مجاله ، يقحم نفسه أحياناً في «مشكلة» فلا يوفق . وربما أدرك ناقد اجتماعي عدم توفيقه ففسر ذلك بأن المشكلة كانت «قديمة» أو «غير واقعية» - أي بأنها كانت طرفة من طرف العصر الفكتوري ، جديرة بالاختصار لأنها فكتورية - وغاب عنه أن «المشكلة» (بتعبير العصر الفكتوري) أو «الظرف الاجتماعي» (بتعبيرنا) موضوع مقبول في الفن ككل شيء آخر ، إذا أثارت حساسية الفنان ، وأيقظت عاطفته الجمالية - لا بغير ذلك . فلا «المشكلات» ولا الظروف الاجتماعية ولا الأخلاق ولا الحرائث الفقراء ولا السيدات النبيلات - لا شيء من ذلك بمستبعد من الفن ، ولكنها كذلك لا تطلب لنفسها .

فالسيدات النبيلات لم يشعلن أعماق خيال هاردى ، ولهذا السبب - لا لأن السيدات النبيلات موضوع غير مناسب للفن - أخطأ هاردى شخصياً حين اختارهن موضوعاً له . ولهذا السبب نفسه تخطب جالسورنى كذلك حين كتب فى أعماله الأخيرة عن الشباب وغناوير المجتمع . لقد كان قادراً على ملاحظتهم ، وكان - على خلاف هاردى فى الصالونات الكبيرة - قادراً على أن يلتقط إيقاع حديثهم ولو ببعض التكلف ، بل كان يستطيع بين الحين والحين أن يشاركهم الشعور ، ولكن نبض خياله لم يكن يتفق معهم ، وتعاطفه وإياهم ، وإن كان صادقاً فى حدود الفهم العقلى ، لم يكن يفيض فجأة عن تلك الحدود ، ويرى معرفته بالشعر . وليس من العسير أن نتصور أن جالسورنى كان يذهب إلى حفلات الكوكتيل معه - أو على الأقل فى عقله - مفكرة مثلاً كان هاردى يتعشى فى منازل العلية ليتعلم ، بعد أن تقدم به العمر ، كيف كانت اللبدي مابل تمشى وتتكلم . على أنهما لم يكونا متماثلين تماماً ، فقد كانت فى هاردى من هذه الناحية - كغيرها - سذاجة تجعل جولته خارج ميدانه أفدح خسارة وأقل تكلفاً من جولات جالسورنى . لقد كانت الحال مع هاردى أشبه بحال طفل يتعب نفسه تعباً لا مزيد عليه ليجلب عشبة لا تنفع ، حاسباً إياها زهرة عجيبة تسر وتعجب من تقدم إليه .

استمع إلى تصويره لحديث فتاة صغيرة تظهر فى المجتمع لأول مرة ، فى حفلة لندنية أنيقة :

«ظهرت صديقة شابة لبيرستون ، وهى اللبدي ماييلا بترميد ، فى سحابة من الحرير الموصلى ، كانت اللبدي ماييلا فتاة عاطفية دافئة القلب ، تضحك من لطافة أنها تحيا . سألتها عن وجهته ، وأجابها أنه يبحث عن مسز باينا فون فقالت اللبدي ماييلا : وإنى أعرفها حق المعرفة . يا لها من مسكينة . إنها شديدة الحزن ، فقد فقدت زوجها . حقاً أن ذلك كان فى عهد بعيد . ينبغي ألا تتزوج النساء فيعرضن لمثل هذه الكوارث . لن أفعل ذلك أبداً . إننى مصممة ألا أعرض نفسى لمثل هذا الخطر . أنتسبني سوف أفعل ؟ قال بيرستون بجفاء : « لا ، أبداً . قالت : كم يسرنى هذا ، ولكن ماييلا لم تكن شديدة الارتياح لجوابه . وإن ردت عليه مازحة ، وأضافت : وأحياناً أفكر أنى سأفعل . لحض اللعب ! » (\*)

(\*) النص الذى يورده اللورد دافيد يختلف اختلافاً كبيراً عن نص الطبعة النهائية .

ويعلق اللورد دافيد على ذلك بقوله : «هذه هي حياة المجتمع كما كانت تتخيلها الأنسة بيزى أشغورد . فالليدى ماييلا (زائرة شابة) ، ولكنه أصبح نقداً من أن يقنع بهذا المآخذ ، أو بترديد ما هو ظاهر وما قيل من قبل مرات كثيرة من أن هاردي لم يكن يستطيع أن يعطى انطباعاً دقيقاً من حوار الارستقراطية فى العصر الفكتورى . فهو يبين كيف أغرى هاردي بالخروج عن مجاله مع أنه لابد كان يعرف خطورة هذه الرحلة - وقد كانت الفقرة جديرة بالاعتباس لهذا السبب - وهو هنا ينقد كدأبه برؤية الموضوع من وجهة نظر هاردي :

«يمكننا أن نرى لماذا اختار هاردي أن يكتب عنهم ، لقد كان مثل هؤلاء الناس هم سكان البيوت الكبيرة فى ريف وسكس ، وكانت هذه البيوت تجتذب خياله اجتذاباً حقيقياً ، ذلك الخيال الذى كان كما نعرفه حساساً لسحر القدم والجمال . وقد أراد أن يجسم استجابته لها فى قصص ، فكتب قصصاً عن ساكنيها» .

ويمكن أن يضاف إلى هذا السبب أسباب أخرى جائرة . لقد كان من نواحي الضعف فى هاردي شدة اهتمامه بالنقد سواء أكان له أم عليه . وفى مراسلاته الأولى مع بيت ماكميلان أمثلة من استشهاده استشهداً يثير العطف بما كانت تكتبه المجلات الأسبوعية ليدعم بذلك قضيته ، وفى آخر حياته عندما كان يستطيع أن يهن كتفيه . اعتماداً على تجاربه وعلى شهرته الضخمة ، كان لا يزال يجرح ويستثار إلى الدفاع المرير عن نفسه لكلمة تنتشر فيها سوء فهم لشعره . وكان يتم هذا التواضع - أو إن شئت : هذه الحاجة إلى الثقة بالنفس - استعداد غير عادى فيه لاحترام رأى أولئك الذين كان يشعر أن لهم نوعاً من الحق فى التدخل فى عمله . والنقد العدائى أو السلبي قلما ينفع الفنان نفسه - وإن كان جيداً وقائماً على أسس سليمة ما دام غير شخصى . فممارسة الفن كشف للذات فيه من التوحد والخطر والرقعة ما يجعل النقد من الخارج قليل الجدوى على الفنان - وإن أفاد العالم - إلا أن يشجعه على مزيد من الإحسان فيما أحسنه فعلاً . والكتابة - أو الكتابة الشعرية سواء أكانت نظماً أم نثراً - هي فتح جرح يجب أن يلمس بحب ، وإلا فإن الفنان ينكمش للمسه الذى قد يؤلم ولكنه لا يظب . لهذا فإن استفادته أحياناً حتى من النقد الخارجى إذا كان مكتوباً بسماحة بصيرة وخدش لأغراضه ، لا تنفى اعتماده الكبير على حكم شخص أو شخصين يحبهما ، ويعرفان - لحبهما له - كيف يظل الطفل حياً فى «الرجل العظيم» ، وكما كان قليل

الزهو شديد القلق وهو يقدم على هذه التجربة التي أغضبت ناقدًا ، ولماذا نجح أو فشل على حسب تقديره ، وما هي قيمة الراسخة في أعماقه على الرغم مما يبيده من تحد .

وهكذا كانت حساسية هاردي ، ولكنها كانت مقرونة ببساطة عجيبة . إن الهواة وحدهم - ونحن لا نستعمل الكلمة هنا للتحقير بل للتمييز ، فقد وجد هواة عظام - إن الهواة وحدهم هم الذين يتصجرون من استخدامهم ، أو يعجزون عن قبول الاستخدام . وقد استطاعت السيدة فيرجينيا وولف أن تساير ما تتطلبه الصحافة ، وحين دعى اللورد سيسل لإلقاء محاضرات كلارك التذكارية أخرج هذا الكتاب عن هاردي ، وهو نقد من الطراز الأول موجه إلى جمهور خاص . فكلاهما كان صانعاً ولم يخل من صناعته - وحق لهما ألا يخللا - بل لعلهما كانا فخورين لقدرتهما إذ يقبلان شروطاً قد يعتبرها الهوى قيوداً لا تحتل على السمو فوق هذه الشروط . ويبدو أن هاردي كان يرى نفسه صانعاً مستخدماً ، حتى وهو يكتب رواياته . فإذا قال ناشر إن فصلاً ما مسرف في الطول اختصره ، وإذا سأل رئيس تحرير مجلة أن يغير خاتمة قصة - وإن كانت «عودة الغريب» الشامخة ، وكان شديد الاهتمام بها - غيرها ، ولعله كان إذا رأى من الضروري أن يبرر تسامحه احتج بأنه لو سئل أحد فناني عصر النهضة من راعيه أن يضيف بقرة إلى مقدمة الصورة لأضافها ، ولو سئل نحات من بوكهامبتون أن ينحت شاهد قبر بطريقة معينة لما امتنع ، وعندما رفضت قصة «الرجل الفقير والسيدة» ، وطلب منه قصة أكثر تعقيداً ، استجاب بتقييم «حلول عسيرة» التي كانت أشبه بغاية من التعقيد القصصي . وليس من المستبعد أن السيدات النبيلات كن إلى حد ما محاولة من صانع أمين لتقديم ما يطلبه السوق . وما كان يمكن أن يعد عند فنان داع بنفسه تضحية بالأمانة ، كان عند هاردي في كثير من الأحيان دليلاً على الأمانة . قد تكون هذه أسباباً خارجية معقولة لانسلاخ مرات كثيرة إلى المجتمع الراقي - أغنى أنه كان يحاول بصبر أن يفعل ما يطلب منه ، أو أن رغبته كانت تجنح أحياناً إلى توسيع مجال شخصياته ، إذ كان فيه من الشاعرية المشتعلة ما يجعل من المستحيل عليه أن يلزم الحذر مثل جين أوستن . إنك إذا ألححت في امتداح رجل لأنه يجيد تصوير حللجات اللبن فسوف يحن إلى الكتابة عن الأميرات . ويعد هذا كله يبقى السبب الذي جاء به اللورد دافيد أصدق الأسباب لأنه هو السبب التابع من الدافع الجمالي . لقد كتب هاردي عن السيدات النبيلات لأن منازلهن ألهمت خياله طفلاً ورجلاً . هذا تفسير من أكثر التفسيرات النقدية إقناعاً ، لأنه يوجه ضوء الكاتب نفسه إلى عيب ، وبذلك يكشف العيب دون أن ينتقص من عبقرية الفنان .

ومع أن هذه المسألة - مسألة «سيدات هاردي النبيلات» - صغيرة وقليلة الأهمية نسبياً ، فهي قيمة في دلالتها على ما يتطلى به اللورد دافيد من عطف وبصيرة ، وهو لا يقول في كلمات معدودة محدودة إن عيوب هاردي ناتجة عن محاسنه ، وإن كليهما يجب أن تعتبر متكاملتين إذا أريد فهم رواياته ، ولكن هذا هو ما يخلص به المرء من المحاضرات ، التي تعطى مجتمعة ما لا نسميه رسماً تخطيطياً بل صورة لعبقرية الرجل ، إن جاز أن نستعمل هذه العبارة في الحديث عن مقالة لا تقصد إلى فن السيرة - هذا على الرغم من أن المحاضرات تتناول هاردي تناولاً منظماً فتبين مجاله وحنود هذا المجال ، وطبيعة فنه ، وقوته وضعفه وأسلوبه .

وقد خلص الناس من عادة النظر إلى هاردي على أنه خشن ومتمرد على الدين ، ولكن هناك عاثورين في طريق من يريدون فهم رواياته ككل : عاثر الإفراط في التركيب ، أي محاولة تكوين مذهب فلسفي من الانتدفاعات التأميلية المتناقضة في كثير من الأحيان ؛ وعاثر الغفلة عن مقدار ما في رواياته من الشعر ، الذي يمكن أن تضع دلالته كلها عند من يتشبثون بالعقلية والطبيعية وترتيب النتائج على المقدمات .

وقد طالما ألح هاردي نفسه على النقطة الأولى ، «ليس لي فلسفة ، إنما هو ما وصفت مرات كثيرة بأنه حشد مختلط من الانطباعات ، التي تشبه انطباعات طفل حائر العقل أمام عرض لأحد الهواة» . وهو يقول في رسالة بعث بها إلى المستر ألفرد فويز حوالى هذه الفترة نفسها ، أي في أواخر سنة ١٩٢٠ :

«لعل خيالي قد جمع بي في كثير من الأحيان ، ولكن رأي الهادئ - بقدر ما يمكنني القول إن لي رأياً محدداً - عن علة الأشياء : هو ... أن هذه العلة ليست مع الأخلاق ولا ضد الأخلاق ، ولكنها لا شأن لها بالأخلاق فقد قلت عنها إنها خالية من الحب والكره ، لا تعرف الخير ولا الشر» .

وبين هذا القول - كما أشار - والقول بأن القوة الكامنة خلف الكون قوة شريرة ، بون بعيد . ولعل هناك أناساً قليلين يحسبون أن هاردي قد اعتقد هذا القول باطراد ، ولكن قد يكون ثمة عدد أكبر من الناس يرون أن هاردي على غموض تفكيره لم يعتقد بآله ، ويقفرون من ذلك إلى استنتاج أنه كان عقلياً صارماً ، ومادياً فجاً ، ليس لعقله قرار روحي بله مسيحياً . واعتقاد هذا الرأي معناه النظر إلى هاردي مقلوباً . فلو كان صحيحاً لما بدأ يكتب رواياته .

وقد كتب هاردي : «إننى لم أفهم قط كيف يمكن أن يكون امرؤ ما ملحدًا إلا على معنى عدم الإيمان بالله قبلئ ، ذى صورة تشبه صورة البشر ، متقد الوجه مستبد ، يستشيط غضبًا لأقل بادرة ... إن هناك خمسين معنى ترتبط بكلمة «الله» فى هذه الأيام ، والمعنى الوحيد المعقول هو أنه علة الأشياء ، مهما تكن هذه العلة . ومن ثم لا يمكن أن يكون مفكر حديث ملحدًا بالمعنى الحديث ...» .

كما أن مسز هاردي سجلت فى السيرة التى كتبتها عنه - كما فعلت مراراً فى غيرها - كلمة هاردي الوحيدة التى تكشف هذا الأمر بعمق . لقد قال إن النقاد سموه لا أدرياً ، وملحدًا ولا أخلاقياً ، إلى كثير من الأسماء الأخرى . ولكنهم لم يفكروا قط فى تسميته الاسم الذى كان أقرب إلى المعقول بكثير : «كنسى» ، لا بمعنى فكرى ، بل بمقدار سيطرة الفرائز والانفعالات» .

هذه الكلمة «كنسى» رائعة فى صدق دلالتها . وإذا ضممنّاها إلى فقرتين من كلام اللورد دافيد سيسل فإننا نقترّب جداً من حقيقة هاردي فى هذه الناحية .

«كان هاردي ككثير من القرويين مستعداً دائماً لإظهار تدمره من القسيس : ولكنه كان على الجملة يشعر بأن خسارة السعادة الإنسانية من التفسير العلى الحديث للحياة ترجح مكاسبها بكثير .

«ألا أنتسب إلى هذه الزمرة المؤمنة المستبشرة ،

أن تبدو لى العقائد التى يتمسك بها رفاقى خيالات ،

أن أرى أرضهم المشرقة ضباب سراب ،

ذاك مصير غريب» .

وقد كانت ضباب سراب عند هاردي : لم يكن غائباً عنه بل كان يشعر به من حوله . ومع أن هاردي كان بطبعه معراحاً يحب العزف على الكمان والرقص والتطريب ، فقد نظر إلى الحياة نظرة مأسوية لأن عقله حين انتزع منه إيمانه الموروث لم يبد له منه شيئاً آخر ولو كان نوعاً من عدم المبالاة الذى يخفف وقع الأشياء ، بل تركه راغباً بوجوده ، فى عاطفة أشبه بالعاطفة البنوية : نحو ما كان عقله يحرمه . واللورد دافيد يزيّد أبعاد هذه الحقيقة حين يقول :



«إن النعمة المميزة في كل السلم الوجداني عند هاردي ، النعمة التي تكون ما يشبه تياراً تحتياً لمناظر المرح ومناظر المساة عنده على السواء ، هي الحنين إلى عالم إن لم تكن السعادة ممكنة فيه حقاً فإن الناس لا يزالون يعيشون تحت وهم أنها ممكنة . حنين يبدو رقيقاً في «تحت شجرة الغابة الخضراء» ، غنائياً في «سكان الغابة» ، رومنتيكياً في «صاحب النقيير» ، مرأً في «چود» ، ويتردد صدهاء الملزم في كل عمل من أعماله» .

اكتشف التوتر الخاص أو الاطمئنان الخاص في عمل فني ، تفتح الباب للاستمتاع به ونقده . والحنين هو توتر هاردي ، واطمئنانه هو شعور بالزمن ، مستقل عن الشعور بالحدث .

وعلى هدى هذه النظرة يصبح كثير مما يبدو متناقضاً في الروايات ، واضحاً غير محتاج إلى تفسير . وعندما نتذكر أيضاً ظروف الكتابة الروائية في العصر الفكتوري ، وعقلية الجمهور الذي كانت توجه إليه ، فإن ما في كتابات هاردي من التفات - كالتقابل بين «بعيداً عن الحشد المجنون» و «يد إيثربتا» التي تلتها - لا يعود لغراً . ولو كان هاردي كثير من معاصريه عقلياً منافحاً عن مذهبه ، ولو كان في عدم إيمانه فخوراً أو فرحاً أو متحمساً لأداء رسالته ، لكانت كتبه على نسق واحد من الحرارة المشتعلة وإن لحقها الجفاف . ولو كان قراء الروايات في العصر الفكتوري أكثر تحراً من مزاعم الفرق - وهي غير الأفكار الأخلاقية - أو كان هاردي أقل تواضعاً وحرصاً على مجارة مطالب الناشرين ورؤساء التحرير في أيامه بوصفه كاتباً محترفاً ، لما تحول بهذه الكثرة ولا بهذه النتائج الخاسرة عن طريقه التراجمي الشعري لينغمس في مضايقات المجتمع الراقي ، بل المجتمع بوصفه مجتمعاً . يقول اللورد دافيد : «إن صراع الإنسان بوصفه ذا خلق سياسي أو اجتماعي يبدو بالنسبة إلى الزاوية المخيفة التي يطل منها هاردي على الكائن البشري ، أطفئ من أن يشعل شرارة الخلق عنده» . على أن هاردي كان أحياناً يحدث نفسه بأنه روائي معاصر على كل حال ، وأنه عاجز عن أن يدعى مقام الآلهة أو غير راغب في ذلك ، ومن ثم يتخلى عن روايته الطبيعية ويضع نظارة المناقشات الاجتماعية التي لم تكن تناسب نظره ، كل هذا صحيح ولكنه ليس أكثر من تفسير لصعوباته ، وللشاذ في عمله . وأهم من ذلك أن تدرس خصائصه التي جعلته عظيماً ومحبياً : أعنى التوتر المسيطر والاطمئنان المميز .

من أهم واجبات الناقد - ولعله أول واجباته - أن يكشف وينقل متعته بالأعمال الفنية التي هي موضوعه . واستقلال اللورد دافيد عن بدعة البرود في النقد ، واستعداده لأن يتحدث عن هاردي بحب واحترام ، وقدرته على أن يظهر استمتاعه دون أن يتحول إلى صيحات الإعجاب أو يتخلى عن العقل ، كل ذلك يملأ كتابه حياة . فمن المستبعد أن يقرأه قارئ ويفوته ما لدى هاردي من إحسان ، لتناوله الروايات من الزاوية الخاطئة ؛ فإن اللورد دافيد يلح دائماً على حقيقتها الأساسية : إنها روايات شاعر بما في ذلك من حسنات وسيئات . ذلك كان الدافع وراءها ، وبذلك هي المتعة فيها . على أن اتباعها للتقاليد القصصية التي كانت مألوفة عند فيلدينج وسكوت - تقاليد الترتيب الواضح والتتابع المعقول - قد وضع كاتبها الذي كان شاعراً بمعنى لم يكن سكوت ولا فيلدينج ، أمام مشكلة نادرة الصعوبة بالنسبة للموضوع والشكل ، ويصف اللورد دافيد المشكلة على هذا النحو :

«إن الرواية ترمى إلى إعطاء صورة مقنعة للحياة الواقعة ، ولكنها كغيرها من الأعمال الفنية لا تنجح إلا إذا ألفت مادتها في شكل منتظم . على أن الحياة ، الحياة الخصبة غير المتجانسة ، أبعد ما تكون عن النظام . كيف - إذن - يفي بواجبيه كليهما ؟ كيف يبتكر صورة ترضينا باعتبارها شكلاً ، بقدر ما ترضينا باعتبارها موهمة للحياة ؟ كيف يوفق بين الشكل والحقيقة ؟» .

وقد كانت هي على التحقيق هي مشكلة هاردي ، على أنه من العسير أن نوافق اللورد دافيد على جميع ملاحظاته عن علاج هاردي لها .

وهو يذكر جين أوستن مشيراً إلى أنها قد وجدت حلاً كاملاً ، فرواياتها بديعة الشكل ، ومع ذلك فهي تخلق وهماً مقنعاً بأنها واقع .

«ولم يكن هاردي كذلك فرؤياه للحياة كانت مؤثرة إلى درجة كافية ومع أنها لم تكن رؤيا واقعية فقد كان لها فيض الواقع وحيويته . ولكنه ليدخلها قسراً في قالب الشكل يميل إلى أن يفرض عليها عقدة غير مقنعة على الإطلاق .

فهل صحيح قوله «ليدخلها قسراً في قالب الشكل» ؟ ألا تقتض هذه العبارة في هاردي مسلماً علمياً ناقداً نحو المشكلة . أكثر مما يمكننا أن نتوقع منه ؟ إن المشكلة كانت قائمة بالنسبة له ، كما أنها قائمة بالنسبة إلى جميع الروائيين ، وكانت أكثر حدة عنده ، ولكنه وإن جاز أنه شعر بها مؤخراً في أحوال الاسترجاع وامتحان الذات فمن

الراجح أنه كان قليل التأثير بها ، بل لعله لم يكن يشعر بها على الإطلاق ، بينما كانت رواياته تتشكل في ذهنه . فكتابة الروايات عملية خالية من التنظيم إلى درجة عجيبة ، مثلها مثل عملية الحياة . وليس معنى ذلك أنها بلا خطة ، أو أنها تتم كيفما اتفق ، أو أنها خالية من العناية بالشكل والنسيج ، ولكنها خالية من التنظيم بمعنى أن كل تخطيط وكل عناية بالشكل أو النسيج تخضع لحرارة الوجدان الجمالي عند الفنان ، كما أن أدق تنظيم للحياة يخضع لحرارة الشخصية . فهو إذن «لا يفرض عقدة» على رؤياه للحياة ، ليدخلها قسراً في قالب الشكل» . وإذا كان قصاصاً بطبعه على نحو ما كانت أم إدموند جوس على ما يبدو ، أعنى إذا كان رجلاً خصب الأذهن بالحكايات والأحاديث ، لا يستطيع أن يكف عن رواية القصص لنفسه ، فإن اختياره للعقدة يكون شديد البعد عن التعمد ، فالقصص تتزاحم عليه حتى لتصبح مهمته أن يختار منها واحدة لا يستطيع أن يشعر بها فقط ، بل يستطيع أيضاً أن يكتبها . وإذا لم يكن قصاصاً بالسليقة ، من ذلك النوع البسيط الذي يخترع الأحاديث : وكان عليه أن يؤلف خرافته ، فالأرجح أن يتناول روايته من إحدى نقطتين متباعتين : فإما أن يبدأ بفكرة ، قد لا تعنى أول أمرها أن تكون انفعالاً ، وإما أن يبدأ بحادثة أو عبارة أو حكاية من الحياة الواقعة تلهب شعلة خياله .

وفي جميع هذه الحالات يكون نمو الرواية من علتها الأولى نمواً مزيجاً . فالفنان والصانع يسيران جنباً لجنب . أما القصاص السليقيون – إن صدقنا مايقولونه – فيكاد الصانع فيهم أحياناً يبنو لهم عدواً ، أو مؤدياً يعرفون أن رعايته لازمة ، ولكنهم مغرمون دائماً بالهرب منه . وأما الكتاب السليقيون إذا اعتبرناهم متميزين عن القصاص السليقيين – فبين الفنان والصانع فيهم تعاون أوثق ، ولكن الصانع على كل حال لا «يفرض عقدة» على رؤيا الفنان للحياة «ليدخلها قسراً في قالب الشكل» . ومن العسير أن نصدق أن هاردي كان يفكر بهذه الطريقة . فالذي كان يفرض العقدة عليه – حين لا يفرضها ناشر ولا رئيس تحرير – هو هذه الحقيقة البسيطة : أنه كان يفكر في مناظر ، أي كان يفكر تفكيراً درامياً ، ولكنه لم يكن يملك موهبة الانتقال من منظر إلى منظر . كان وجدانه الفني يدفعه إلى كتابة المناظر التي تبعث في خياله ، لجرد الاستمتاع بكتابتها ، مهما يكن الثمن ، ففيها كان يمكنه أن يعمل أهم ما يعنيه عمله . ألا وهو استبانة جوهر الأشياء وتأديته . ولم يكن يشغل نفسه بانسجامها المنطقي ، فقد كانت هي حقيقته وهي شعره . فلتدخل إذا . ولكنه لم يكن موفقاً في انتقالاته .

كانت فكرته موجودة ، وكانت تثير حماسه ؛ وكانت هناك بعض المناظر تحرق شوقاً إلى أن تكتب ؛ فسوق ذلك كله ، أو في ذلك كله . كان الحنين إلى أوهم ضاع ، والشعور بأن الإنسان شبح صغير في منظر الزمن الشاسع ، والفرح المتوثب بالحب والرقص والغناء والرفقة الطيبة ، يصطدم دائماً بيقينه المحسور أنه إذا كانت الأفراح كثيرة فالسعادة وراء منال الإنسان الذي انجاب عنه الوهم . كانت هذه مجتمعة هي كتابه . ولكن المناظر - تلك المناظر التي كانت تحرقه - لابد أن توصل ، وعند عملية الوصل كان ينظر خارج نفسه ملتصقاً العون ، فتعلم من ولكي كواثر دون أن يبالي بأنه كان يكتب كتباً من نوع مختلف ؛ أو كان يشعر بينه وبين نفسه بثقل الفقرات الانتقالية ، فيحاول جاهداً أن يثبت فيها الحياة ، وهذا أفدح . وكانت عقده «المفروضة» محاولة منه لإخفاءوصلات ، أو هكذا تبدو على كل حال ، وإن نفهم هاردي حتى نفهم كم كان يمازج عبقريته من الصنعة الجادة . وليس في مقدورنا أن نعلم كيف كان عقل هاردي يعمل ، ولكننا لا نشط في الحدس إذا قلنا إن اضطراب بعض العقد عنده كان يرجع إلى أسباب أبسط من تلك التي يعزوه إليها اللورد دافيد .

على أن الاختلاف في تفسير هذا الأمر لا ينبغي أن يكون موضعاً للإطنباب ونحن نتحدث عن كتاب ينفذ إلى خصائص كتابة هاردي بعمق شديد في مواضع أخرى . وقد قيل إن هاردي كان شاعراً يستخدم الرواية وسيلة للتعبير . والمهم هو أن نبين ما يتخلل عمله بفضل ذلك من قوة وامتياز ، ونسأل هل يرجحان العيوب الفنية التي تقابلهما . فهناك سؤالان يتوقف على الجواب عنهما جانب كبير من نظرية الرواية وإمكانيات تطورها : هل ينبغي أن تستعمل وسيلة للتعبير الشعري ؟ وإذا صح ذلك فهل يجب أن تختار طريقة فنية جديدة لتأدية الدافع الشعري ، أو يمكن أن يقرن بالقصص المباشر ؟ لقد كان الحديث عن روايات هاردي بشيء من السخرية أمراً عادياً منذ وقت غير بعيد . فهي «ميلودرامية» ، «عاطفية» ، «متكلفة» . وكان يقال إن شعره وحده هو الذي يستحق أن يعيش . فإذا أبطل هذا الرأي ، وينبغي أن يكون لهذه السلسلة من محاضرات كلارك التذكارية أثر كبير في إبطاله - فإن الرواية الحديثة ستبعب طريقاً مختلفاً من أساسه عن الطريق الذي يمكن أن تتبعه بغير ذلك .

يقول اللورد دافيد إن الجو الخيالي الذي يكتب فيه هاردي عن الريف وأموره لا يقلل من «واقعيته الجوهرية» ويستشهد برأى هاردي نفسه :

«وقد قال هاردي إن الفن الأسمى هو ذلك الذى يغير مظهر ما يصفه ولكنه لا يفعل ذلك إلا ليرز حقيقته الجوهرية إبرازاً أتم». وهذه هي القضية . فهل يمكن إبراز الحقيقة الجوهرية لشيء أو رجل أو امرأة فى رواية ذات بناء تقليدى ؟ إن الجواب يتوقف على ما نعنيه «بالحقيقة الجوهرية» للشيء . ومن الواضح أن معنى «الواقعية» ومعنى «الحقيقة» فى العبارتين السابقتين مختلفان بل متناقضان . فالكلمة الأولى مرتبطة بأفكار «مشابهة الحياة» و«الصدق على مستوى الملاحظة» ؛ والكلمة الثانية تعنى الحقيقة داخل الظواهر و وراء الظواهر . وهذا الاستعمال لكلمة واحدة <sup>(٥)</sup> للدلالة على معنيين سبب من أسباب الارتباك فى النقد الحديث . فكلما «الواقع» (reality) و «الواقعية» (realism) لازمتان للدلالة على الحقيقة الجوهرية الكامنة ؛ أما «الحقيقة الطبيعية» (natural truth) أو «المذهب الطبيعى» (naturalism) فيمكن استخدامها على مستوى الملاحظة الحسية . وإذا قبلنا هذا التمييز فإنه من الممكن أن نقول ، دون أن نخشى اللبس ، إن هاردي أبرز «الواقع الجوهرى» للأشياء بأن غير وعق مظاهرها على المستوى الطبيعى . فهو لا يقدم صوراً فوتوغرافية بل لوحات ، زد على ذلك أنه يعتمد الأسلوب فى لوحاته . فالوصف والحوار على السواء مشبعان بأسلوبه – أسلوب كثير العقد ، شديد الإثارة بمبالغاته العاطفية ، شديد الغرابة بشكلياته المفاجئة غير الصارخة ، حتى إنه ليشبه فى تأثيره الرقى الشعرية ؛ فهو يجعل القارئ كالمأخوذ ، وفى هذه الحالة يستطيع هاردي أن يفعل به ما يشاء . فالأسلوب مستخدم – ولا ندرى مبلغ التعمد فى ذلك – ليكسر المقاومة ويزيح الإنكار .

ويمكننا أن نرى مقدار نجاحه فى تأثيره على اللورد دافيد نفسه إذ يلاحظ عيوباً خطيرة فى بناء الفصول الأخيرة من «تس» ، حيث نجد – على حد تعبيره – «خيال الروائى المنطلق يجمع به» .

«فهو يعيد إليك إلى حياتها متكرراً – بطريقة غير مقنعة – فى ثياب واعظ متجول ، ثم يريدنا على أن نصدق أن تس تعود إليه لتحصل على نقود تعول بها أسرتها التى ضربها الفقر ، مع أنه كان أسير عليها أن تحصل على المال من أقارب أنجيل . وأخيراً يرجع أنجيل ، نادماً على قسوته ، مستعداً لأن يغفر لها ، فتهرب معه ، ولكنها تستفيد

(٥) الكلمة المستعملة فى التعبيرين الإنجليزين واحدة وهى كلمة reality واللغة العربية تسمح لنا بالتمييز بين المعنيين من أول الأمر بكلمتى «الواقعية» و «الحقيقية» (الترجم) .

من اللحظات القليلة الباقية قبل رحيلها لتقتل أليك بسكين فطور ، وتكون نتيجة ذلك أن يقبض عليها بعد قليل ، وتشنق فى وثسستر . هذا القسم الأخير من الكتاب يبلغ من قوة خياله أنه يهزنا هزاً فى القراءة الأولى ، ولكننا إذا عدنا إلى تصفحه بهوء بدأ إيماننا يتزعزع . فلأى سبب تقتل تس أليك إذا ... .

ولكن هذا السؤال قد فات أوانه ! ومن الاتفاق أن له جواباً عند قارئ تس الذى يخالف فى هذه النقطة . ذلك الجواب هو أن تس (التي كانت تعرف حنين هاردى إلى الأوهام الضائعة) رغبت أن تقتل لتحقيق الحياة التى حرمت منها . ولكن الجواب عن هذا السؤال ليس هو المهم . إنما المهم هو أن هاردى قد فوت علينا توجيهه . فهذه الفقرة «تهزنا هزاً فى القراءة الأولى» . أليس هاردى قد حقق غرضه ، وهو أن يكتب بقوة وشاعرية ترفعان الإنكار ، وتكسران المقاومة ، فتبرز «الحقيقة الجوهرية» ؟ فالأمر المستبعد الذى يصدر التوهم هو عيب عنده ، لأن قديمه على الأرض على كل حال ، ويجب أن يقبل قوانين الأرض . ولكن الأمر المستبعد - إذا صح أنه كذلك - الذى لا يشعر به القارئ إلا إذا عاد يحل وهو بعيد عن سحر الشاعرية ، وعندئذ يكتشفه - الأمر المستبعد الذى هذه صفته أخرى ولا شك بأن يعد صعوبة سما الكاتب فوقها ، منه بأن يعد عيباً .

وكانت قدرة هاردى الغريبة على تأدية الحقيقة الجوهرية للشيء بقوة قصصه ، والروعة الوحشية غير المترددة فى عباراته ، التى كان يستطيع أن يجعلها تضىء فى إطار شكلى - كانت هذه القدرة الغريبة تتناول كل شيء . فهو لم يكن يستطيع بواسطتها أن يظهر الجوهر الروحي لرجل أو امرأة فقط ، بل كان ينفذ خلال مظاهر الطبيعة - من غابة أو مرج ، أو ظلام أو إشراق . وكان يشعر قارئه بوقع الجمال نفسه أو البراءة نفسها حين يبدو (حسب تقاليد القصص العادى) أنه مشغول بوصف وجه جميل . ويبين اللورد دافيد أن «توماسين» فى «عودة الغريب» رقيقة مخلصة خجول ، كأنما هى بطة فى روايات ويشرلى ، ولكن هؤلاء لا طعم لهن ، أما هى فبخلاف ذلك : فقوته الشعرية تمكته من أن ينفث فى شخصيتها ذلك البهاء الرومنتيكى البرىء الذى هو سر جاذبيتها . ويستشهد بوصف هاردى ، وهو خليق بالنظر :

«ويدا وجه ريفى أشقر حلو أمين ، يرقد فى عش من الشعر الكستنى المتموج .  
كان بين المقبول والجميل ...» .

لا شيء حتى الآن ينبهر له القارئ ، ولا شيء بعد ذلك لفترة وجيزة . ثم تأتي جملة فيها صلابة توشك أن تكون معاذلة ، جملة يختص بمثلها هاردي عندما يتجمع خياله ليثبت :

«كانت الحمرة القانية في شفيتها لم تجد وقتاً لتتناقص ، وكانت تبدو أشد في تلك اللحظة لغياب اللون المجاور الأقل دواماً في خديها» .

يقول القارئ : حقاً لا يمكن أن يكتب ذلك سوى هاردي . فالملاحظة دقيقة وواثقة . ولكن أليست كلمة «تتناقص» صلبة نوعاً ؟ أو ليست كلمة «المجاور» حشواً ؟ ومع ذلك فإن كلمة «تتناقص» هي الكلمة المناسبة ، ولها جلالها الخاص ، وكلمة «المجاور» حشو ملهم ، فهل هناك لتبطل الإيقاع . فالشاعر سيضرب الآن . هذه جملة قصيرة متوسطة ، ثم «الحقيقة الجوهريّة» :

«وكانت الشفتان كثيراً ما تتفرجان بغمغمة كلمات . كانت كأنها تنتمي إلى أهزوجة ، تحتاج إلى النظر إليها من خلال السجع والانسجام» .

«كانت كأنها تنتمي إلى أهزوجة» . هذه هي ثوماسين الكامنة في مظاهر ثوماسين ، وورااء مظاهر ثوماسين .

وحيثما نظرت في روايات وسكس - إلا حين يخرج عن مجاله تماماً - فإنك واجد هذه القدرة نفسها . لقد كانت عظمته في قدرته على أن يروي قصة بطريقة أقل ما يقال فيها إنها معقولة إلى حد لا يجعل المعجب بجين أوستن يخرج عن طوره ، وأن يبرز ، في الوقت نفسه ، «الحقيقة الجوهريّة في الشيء» . لقد قال مرة عن رسم له : «لست أدري إن كنت أبدو هكذا ، ولكن المؤكد أنني أشعر هكذا» . ويمثل هذا الصديق تستطيع كل شخصية من الشخصيات العظيمة في رواياته أن تقول للقارئ :

«لست أدري إن كنت قد توقعت أن أتصرف هكذا ، ولكن المؤكد أنني هكذا» .





## ایشان تورجنیف

من کتاب : Reflections in a Mirror, First Series



«كلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للحياد التى لا تحزن» .

أولئك الذين لا يكونون عن الصياح فى طلب ما هو «متحرك» بل أحياناً ما هو «عنيف» فى الحياة والأدب سيحتقرون هذه الجملة باعتبارها تمجيداً للرجال المستأثنين والحياد المستأثسة . وسيعرفون فيها ، ولا شك ، تلك الثبرات الباردة غير المكرثة ، نبرات تورجنيف الذى يحتقرونه أشد الاحتقار لأنهم يتصورونه حصاناً يجر عربة للسيدات ، يتأوى إلى اصطبل مريح وتقوده أجنة حذرة . أين هو من دستويشسكى العنيف المتحدى ، أو تولستوى الذى ترجع معظم أهميته - كما حدثونا أخيراً - إلى أنه وصف فى كتاب يسمى «الحرب والسلام» مشاهد انتصارات ستالين . ومن المفهوم أن أعمال تولستوى ودستويشسكى تحتل مكاناً فى كل مكتبة عصرية ، ولكن تورجنيف «قطعة أثرية» ، كاتب شعر منشور وقصص حب عن نساء أرسنقراطيات - هو بالذات الرجل الذى يتوقع أنصار الحركة فى المنتديات المقفلة أن يكتب : «كلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للحياد التى لا تحزن» .

ومع ذلك فقد كان تولستوى نفسه هو الذى كتب هذه العبارة ، وقد كتبها مثنيًا على تورجنيف ، فى خطاب إلى ستراخوف مؤلف سيرة دستويشسكى .

«قرأت كتابك ... إن صاحبك يحرك المشاعر ويثير الاهتمام ، ولكن المرء لا يستطيع أن يضع على قاعدة تمثال ، ليعلم الأجيال ، رجلاً كان كله صراعاً . لقد عرفت من كتابك ، لأول مرة ، كل مدى عقله . وقرأت كتاب پريسنسيه كذلك ، ولكن ثمة عيباً يفسد علمه كله . هناك حياد جميلة ، ولكن إذا كان ثمة جواد سريع يستحق ألف رويال : وبدأ منه فجأة أنه يحرن فإنه لا يساوى شيئاً ، مهما يكن جميلاً وقوياً . كلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للحياد التى لا تحزن . تقول إنك تصالحت مع تورجنيف . وأنا أيضاً أصبحت أحبه كثيراً . والعجيب أننى أحبه لهذا السبب بالذات : إنه ليس حروناً بل يمشى إلى مقصده - لا كالجواد السريع الذى لا يبلغ المرء آخر رحلته بل قد يطرحه فى قناة . ولكن پريسنسيه ودستويشسكى كليهما حرونان . ولهذا فإن كل علم الأول وكل حكمة الثانى وحرارة قلبه تذهب هباء . سيعيش تورجنيف بعد دستويشسكى ، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حروناً» .

والفقرة كلها ، ونحن مدينون بها مع كثير غيرها إلى «حياة تولستوى» لإيلمر مود ، جديرة بأن يدرسها كل من يرغب فى فهم طبيعة عبقرية تورجنيف واستقلالها .

ولأسباب لا تخفى ساعات شهرة تورجنيف ، ألقى ما هو شر من ذلك ، أعنى الإهمال . وحتى البدعة الجديدة فى الجرى وراء كل شىء روسى لم تكد تؤدى إلى الهمس باسمه إلى أن أعيد تمثيل مسرحيته «شهر فى الريف» على مسرح سان چيمس . فقد كان قليلاً ما يحرن ، قليلاً ما يلفت النظر ، وكانت نفسه شديدة الاعتدال والصبر ، بحيث لم يعط كتاب الأعمدة موضوعاً سهلاً لتعليقاتهم . إنه - باختصار - لم يكن «ذا قيمة إعلانية» . وقد كان ذلك صحيحاً لا بالنسبة إلى إنجلترا وحدها ، ولا بالنسبة إلى الوقت الحاضر فحسب . فتورجنيف لم يصل إلى الأغلبية ببسر قط . وقد كان تقديره دائماً - تقديره على أسس صحيحة - دليلاً على نوق مميز مهذب ، خال من الفظاظه قبل كل شىء . وقد قال جوزيف كونراد : «إن كل صفحة فى كتاباته شاهد على خلو الرجل خلواً تاماً مقدراً من بلادة الحس» . وقد كان الهجوم عليه فى بلاده مضاعفاً لأنه نقد الأوتوقراطية إذ كان أرسقراطياً ، وأبى أن يشاطر أصحاب العنف كراهيتهم إذا كان حرى العقل . وقد قال كونراد . إن تورجنيف الجليل تحل عليه لعنة .

«ألا ترى أن كل موهبة قد أفيضت على مهده : كمال العقل وأعقق الحساسة ؛ وأوضح البصيرة وأسرع الاستجابة ... حس لا يخطئ الدال والجوهري فى حياة الرجال والنساء . ذهن كإسقى ما يكون الذهن ، وقلب كأندفأ ما يكون القلب ، وعطف كأوسع ما يكون العطف ... إن هذا يكفى للقضاء على آمال أى كاتب . فانت تعرف جيداً يا عزيزى إدوارد أنك لو جئت بأنتينوس نفسه ووضعت فى حانوت فى المعرض العالمى وظللت تصرخ معلناً أن نفسه كاملة كجسمه قلن تظفر بواحد فى المائة من الحشد الذى يتدافع على الباب المجاور ليحظى بنظرة إلى البلبل ذى الرأسين أو إلى عملاق تافه يبتسم وسط حلقة عنق حصان» هذه كلمات مرة - وقد يتسأل المرء ماذا دعا كونراد إلى كتابتها ، وفيها كما فى كل الكلمات المرة جانب من مخالفة الحقيقة . «فالحشد» لا ينصرف دائماً عن أنتيفوس إلى العملاق التافه . ومن التناقض السعيدة أنه وإن عمى الحشد أو أعمى فإن خلفه لا يعمى آخر الأمر . على أنه من الحق - وإن قاله كونراد بحرارة مفرطة ، وتورجنيف دليل على ذلك - أن العبقريه التى أخص صفاتها كمال العقل والسماحة والاتزان تعاني فترات طويلة من الإهمال ، وتقوم فيها قدرة أشد إثارة - كقنرة مولستوى أو دستويفسكى مثلاً - باستخدام البلبل ذى الرأسين بنجاح فى لعبهما . «دستويفسكى المتشنج المربع وتورجنيف الجليل» - هكذا يكتب كونراد . ويعلم الله أن دستويفسكى كانت له فضائل أخرى ، ولكن الحشد يدفع

قرشه دائماً ليشاهد حالة تشنجية ، وحتى توأستوى ذهب ليعتج على إعدام رجل تحت المصلة . لقد كان على تورجنيف الجليل أن ينتظر اهتمام الناس به ، فالجلال - مهما يكن المعنى الذى تستعمل فيه هذه الكلمة - ليس فضيلة تعلن عن نفسها .

بأى معنى استعمل كونراد كلمة «جليل» ؟ لا أحسب أراد بها الهدوء أو الرضى عن النفس - من باب أولى - بل على الأرجح الوضوح والشفافية والثورة ، فإن الهدوء كان هو ما يتوق إليه تورجنيف لا ما يتمتع به ، والشفافية كانت فضيلة عقله الكبرى ، كما كانت فضيلة قصصه الكبرى . وكان أكبر ما يمنح عقله الشفافية هو تلك السماحة وذلك العطف الفطرى اللذان كانا يمتنعان من الخطابية فى الأحكام واللذان كان أعداؤه يحسبونهما - خطأ - عدم اكتشاف . وكان ما يمنح الشفافية - كما نعرف حتى نحن الذين لا نستطيع أن نقرأه إلا فى الإنجليزية أو الفرنسية - هو إصراره على الشكل ، فإن الشكل ليس كما يزعم الجاهلون زينة أو جمد على الزجاج الذى ينفذ منه المعنى ولكنه تنقية للمعنى . ولكن من الخطر أن تؤكد الناحية الشكلية فى موهبة تورجنيف الآن ، فإن العالم ينفر من «الأسلوب» ، أو كان ينفر منه حتى عهد قريب جداً . وقد انتهى الأمر بالكل إلى أن عد تصنعاً وحلية ، لا وسيلة إلى الحقيقة كما هو فى الواقع . ولم يمض أمد طويل على البدعة التى كانت تدعو إلى الاعتقاد بأن القارئ الذى يفوض فى حصباء نثر تيودور دريزر - مثلاً - إنما يؤدى واجباً نحو الأدب بذلك العمل «المازوكي» الجليل . وقد كان تورجنيف موضع ريبة إذ بدا أنه يتحرك بسهولة ويمتع صاحبه ، والقراء الجانون كانوا يريون شيئاً من الألم فى مقابل نقودهم ؛ وما دام الأدب يعد بواء لا خمرًا فيها من الشمس والأرض ، فمن الزاجح أن يتغلب هذا الموقف ، الذى يشبه موقف المريض ، نحو الأدب . وقد قيل لنا إن تورجنيف مفرط النعومة ، مفرط البهاء ، مفرط الجاذبية ، وإن فيه شيئاً مفرطاً من شويان أو كورو ؛ فكيف يمكن أن يكون مثل هذا الرجل صادقاً ؟ يجب ألا نمتدح أسلوبه فيهرع الناس جميعاً - فى اندفاعهم نحو الصدق - إلى الحصباء المدممة ويبيعثروا فلو سهم أمام العملاق المبتسم . ولكن هل الناس حمقى إلى هذا الحد ؟ وهل هذه هى قيمتهم ما تزال ؟ إن هذا المقال ما كان ليكتب لولا الإيمان بأن تلك القيم أخذت فى التغير . وليس المطلوب أن تسرع المدينة كلها إلى دار الكتب لتطلب «الآباء والأبناء» أو «صور من حياة صياد» ، لكن إذا وجد شاب واحد يلقي قطعة «الريورتاج» التى كان يتخطب فيها ويتناول بدلاً منها

«سيول الربيع» فينتقل من أسره - وكان هذا الشاب بفضل الله كاتباً - فإن في هذه الصفحة شيئاً أفضل من حبر الطابع ، ووجه جنيد في المرأة ! . (\*)

لكي تبقى بالطبع هذه المسألة : مسألة الصدق . وقد ظهرت في أواخر حياة تورجنيف مدرسة من النقاد ، أو بالأحرى مدارس كثيرة ، أنكرت ذلك فيه . فقد التهب الشعور السياسى فى روسيا على أيامه ، وكانت هناك رقابة شديدة على التعبير عنه ، فكان الأدب الخيالى هو المتفد الوحيد تقريباً ، وحتى هذا كان خطراً . ومن هنا اعتبر أن الكتاب الخياليين الذين يمكنهم أن يؤثروا فى الجمهور فى روسيا وأوربا عليهم مسئولية غير عادية : وكان هؤلاء يعنون على الأصابع ، وكان تورجنيف واحداً منهم . فكان عليه أن يدافع عن قضية هى قضيتى «أنا» . ويصف إدوارد جارتنت هذه الحالة وصفاً دقيقاً بقوله :

«إن الإنجليزى الذى يدهشه أن تثير صور تورجنيف للحياة الروسية المعاصرة مثل ذلك الغضب المشتعل ، وتلك السحب من الدخان اللاذع ، يستطيع أن يتخيل مصير كاتب كبير فى أيرلندا اليوم (١٩١٧) يمشى فى طريقه بجلال مسكاً الميزان بين الاتحاديين والوطنيين والسين فيين وأهل دبلن وأهل بلفاست . فكلما كانت صورة غير متحيزة باعتبارها فناً ، علت الضجة بأشخصياته «شاذة» ونظراته «محدودة» وأنه لا يفهم السياسيين ولا النبلاء ولا الفلاحين ، وأنه لم يسبر غور كل «حركة» ، وأنه يفرض علينا أبطالاً «لا وجود لهم فى الواقع» . وخصوصاً تورجنيف محقون بمعنى أن فنه الجليل الجميل ينفى آلافاً من المظاهر التى كانت تملأ الصحف فى أيامه ، كما كانت تملأ أذهان معاصريه» .

وهذا القول لا يحتاج إلى مزيد ، ولكن مما يستحق الإشارة أن إدوارد جارتنت - وهو معلم محبوب وأستاذ من أساتذة النقد وخادم شجاع للأدب لن انتقص من قدره بكلمة واحدة - قد سمح للفخ أن يمسك بذيل سترته على الأقل .

(هـ) أثرت فى نفسى مصادفة غريبة محزنة وأنا أصبح هذه المقالة فى ٢٥ فبراير ١٩٤٤ ، لقد كنت أقرأ هذا الصباح «سنام ظهراً» لستيفن هاجارد ، فتذكرت أنه لقي حتفه فى ٢٥ فبراير ١٩٤٢ . وقد نشرت هذه المقالة لأول مرة قبل ذلك بيومين . كان هاجارد فى الثانية والثلاثين . ولا يمكن أن تجد مثلاً للجيل الجديد ألمع حساسية منه . ومما يدعو إلى الاطمئنان أن نطم من رواية كرسنوفر هاسال ، الذى يكتب عن مكتبة هاجارد ، أن أعمال تورجنيف كانت تحظى منه «بمحبية خاصة» .

فقد بلغ من حرصه على إثبات أن تورجنيف كان ابناً للحرية ، وتبرئته من عدم الاكتراث ، أن أكد الرمز السياسى أو الاجتماعى فى رواياته إلى درجة تكاد تبلغ حد الشطط . وقد وصف تورجنيف نفسه «إيلينا» ، بطلة «فى المساء» بأنها «طراز جديد من الحياة الروسية» ، ولكن جارتن يقول إنها «تمثل نهضة روسيا الفتاة فى العشر السابعة» ، وإن تورجنيف «حين صور فجر الحب فى نفس فتاة صغيرة قد استطاع أن يثير فى أذهاننا ، إثارة خافتة ولكنها واضحة ، فكرة توحيد الأجناس الصقلية ، تلك الفكرة الراسخة - على الرغم من كونها - فى أعماق التفكير الصقلية» . وليس هذا مخالفاً للحقيقة ، ولا خارجاً عن الموضوع ، فليس شيء مما يوضح موقف فنان من موضوعه خارجاً عن عمل النقد ولكنه يؤكد تأكيداً خطيراً ناحية واحدة من الحقيقة - ناحية يبدو أن أهميتها تتناقص بالنظر إلى فن تورجنيف على المدى الطويل .

فالشباب من الأجيال التالية لتورجنيف ، والذي يذهب اليوم إلى «فى المساء» أو «سيول الربيع» ليفيد سعادة وحكمة ، لن يشغل نفسه كثيراً ، ولا ينبغي أن يشغل نفسه ، بقرب تورجنيف من العدميين أو بعده عنهم . فالشيء المهم فى «إيلينا» بعد ثمان وأربعين سنة هو الشيء المهم فى كل إلينا بعد ثمان وأربعين سنة ؛ «روح الفتاة الصغيرة» وليس لشيء آخر من قيمة إلا جسمها والفن الذى خلقها ، وقد كانت معرفة تولستوى بأن هذا هو الحق فى شأن قصص الحب ، وأن أى رمز إلى أحوال العصر لا يمكن أن يقلل من هذه الحقيقة هى التى دعت إلى رفض الروايات باعتباره رجل أخلاق . وقيمة تورجنيف و«صدقه» يجب أن يقررا آخر الأمر فى ضوء علاقته الشديدة العسر بتولستوى ، ولكن دراسة هذه العلاقة يجب أن تترك لمناسبة أخرى . على أننا إذا أخذنا تورجنيف كما هو لا كما كان تولستوى يحبه أن يكون . فلعل من المهم أن نلاحظ خاصة فيه كان لها خطر أعظم كثيراً من كل أفكار الوحدة الصقلية التى طافت بخياله فى يوم من الأيام .

وذهب تورجنيف عقب عيد الفصح سنة ١٨٨٠ ، وكان إذ ذاك فى الثانية والستين لينزل ضيفاً على تولستوى ونظمت رحلة لصيد الدراج تكريماً له ، فتروى إيلمر مود هذه القصة :

«فى غسق اليوم الربيعى وقفت الكونكة بجانبه ينتظران سرب الطيور . وبينما كان يعد بندقيته سأله : لم لم تكتب شيئاً منذ زمن طويل ؟ فأدار تورجنيف نظره حواليه

وقال بصراحته المؤثرة ، وهو يبتسم ابتسامة المذنب وهل يسمعنا أحد ؟ حسناً ، سأخبرك ... أنا ما صرفت بالى إلى كتابة شىء إلا وكانت حمى الحب تهزنى ! والآن قد مضى ذلك فائناً شيخ لا أحب ولا أكتب . وقد حدث تورجنيف تولستوى أيضاً بالتغير الذى طرأ عليه ، وهو الذى كان يجد فى الغراميات جانباً كبيراً من متعة الحياة . قال : «كانت لى قصة غرام منذ أيام قليلة . هل تصدق أنى وجدتها مملة ؟ ، فصاح تولستوى وأه ! ليتنى كنت كذلك» .

قارن هذا بفقرة من «شهر فى الريف» التى كتبت قبله بسنوات كثيرة ، عندما كان الروائى شاباً ما يزال : يقول بيلياف ، وهو شاب لم يكد يودع عهد الطلب ، إنه لم يزل يتخيل الحب المستجاب سعادة عظيمة . فيجيبه راكيتين وهو رجل فى الثلاثين :

«راكيتين : أدام الله عليك هذا الاعتقاد السار ! إننى أومن يا الكس نيكولايتش بأن الحب بكل أنواعه ، سعيداً كان أو غير سعيد ، هو مصيبة كبيرة إذا استسلمت له استسلاماً تاماً ... انتظر قليلاً ! ستعرف أى كراهية مشتتة تكمن تحت أشد الغرام ! ستذكرنى عندما تحن إلى السلام ، أشد ما يكون السلام ركوداً وتقاهة ، كما يحن الرجل المريض إلى الصحة ، عندما تصد كل رجل حر خلى القلب» .

فى هذه النبذة من الحوار المسرحى وفى حديث تورجنيف مع الكونتيسة تولستوى يعلن توتر الدافع عنده عن نفسه . فالشخصية تتحدد بخطوط توترها ، فهى تضيئها وتدفئها ، وبغير التوترات تصبح الشخصية تافهة راكدة ؛ ولكن قوامها فى مناطق السلام التى تتضمنها هذه الخطوط . فالشخصية التى ليس لها مناطق سلام بل «كلها صراع» ، على حد تعبير تولستوى ، تنتج فناً «فيه عيب يفسده» . والشخصية التى فقدت توتراتها المدفئة المنيرة لا تنتج فناً على الإطلاق . «كانت لى قصة غرام منذ أيام قليلة . هل تصدق أنى وجدتها مملة ؟» لقد كان الأمر يسيراً جداً . إن التوترات هدأت عند تورجنيف ، فذهب النور .

ولكن توتراته أثناء شبابه ونضجه كانت من نوع جعله دائماً بين عبادة للنساء ومعرفة «بالمصيبة الكبيرة» فى الاستسلام للحب استسلاماً تاماً . فالحب العنيف فى رواياته ليس موضوعاً للتحليل كما كان عند ستندال ، ولا قوة بدائية تغلب بالزهد كما كان عند تولستوى ، بقدر ما هو سحر شامل يخلق فى الرجل أو المرأة شخصية جديدة فوق الشخصية القديمة ، بحيث إنه إذا جاء حب فوق حب لم تلغ الشخصية بل تعددت ،



فنتاليا بتروفتنا مثلاً إذ تحب راكيتين بطريقة وزوجها بطريقة ثانية وبيليايف الشاب بطريقة ثالثة ، لا تصور لنا - فى هذه المسرحية المعبرة عن عطف عميق - على أنها امرأة معلونة لتقلبها ، بل على أنها امرأة اكتسب نوراً وعمقاً من خبراتها المتعددة فى الزمن الواحد . ولك أن تعبر عن ذلك كيفما شئت . لك أن تقول إن الدمان التحتى واللعة الخارجية يصنعان الصورة مجتمعين لا كلا بمفرده . ولك أن تقول إن بصيرة تورجنيف هى تلك التى علمها يسوع : البراعة الكامنة فى الإثم ، والشباب الكامن فى الشيخوخة والخلود الكامن فى اللحظة - تلك التماثلات الروحية العليا التى تمنعنا من أن نوجه اتهاماً . وليس بين الروائيين جميعاً من كان يملك هذه البصيرة كما ملكها تورجنيف . لقد كان بليك يملكها ، وكان بودلير يملكها من زاوية أخرى . والحق أنها هى التى تربط تورجنيف بالرمزيين . وكانت تعوزه أحياناً حين يكتب عن الرجال ، ولكنها لم تعوزه قط فى كتابته عن النساء . فهو مفسرهن كما أنه شفيعهن . وطريقته ليست إخفاء الشر ولا الإعتذار عنه ، بل النظر النافذ فيه ، ومن ثم تجاوزه ، غير محاول أن يصور ما يلاحظه فى صورة مثالية (بمعنى أن يزيفه) ، بل باحثاً عن «المثال» أو المطلق خلف الخاص ، وجاعلاً الخاص - الحماسة أو الضلال أو حتى القسوة - ينتشع بالمثال أو المطلق .

« أين لى بالصدق فى التعبير عنك ،

أيها الحب الذى يأبى الفساد ؟

حبة المسك التى تكمن فى عمق خلودى ! »

إن هذه الأبيات من «نشيد» بودلير يمكن أن توضع على رأس أى قصة حب لتورجنيف ، وهى صالحة ولا شك أن تصدر بها «شعر فى الريف» . إن فى المسرحية سمات من عدم التضج ، وفقرات ذات صياغة مسرحية تقليدية ، وهى من ثم غير خالية من العيوب كخلو «الحب الأول» من العيوب ، ولكن المشاهد يمكن أن يرى فى «ناتاليا بتروفتنا» صورة تلخص أسلوب تورجنيف ، إذا مثل هذا الدور تمثيلاً يضىء جوانبه .



# **« الحب الأول » لتورجنيف**

**أو**

## **طريقة تورجنيف في كتابة قصة حب**

محااضرة «جف إيموندز» التذكارية . أُلقيت في

الجمعية الأدبية الملكية بلندن سنة ١٩٤٧

من كتاب : The Writer and His World



مما يستحق الملاحظة أن هناك اهتماماً مجدياً بتورجنيف اليوم في أنحاء العالم الغربى . فتورجنيف يعتبر « قضية اختبارية » من أكثر من وجه . إن حكمنا عليه لابد أن يكون دليلاً لكثير من أحكامنا الأخرى في الأدب والحياة . والاعتراف به على أنه أستاذ عظيم معناه إعلان تمسكنا بقيم معينة ، تكاد إذا أخذت في مجموعها أن تحدد المدنية نفسها . والإعراض عنه واعتباره جمالياً ورومنتيكياً لم يعد لعمله قيمة بالنسبة لنا ، معناه في الحقيقة التخلي عن المدنية الغربية باعتبارها ميراثاً عن الإغريق وعن المسيحية ، واتخاذ نظرة أخرى جد مختلفة إلى طبيعة الإنسان ومكانه في نظام الأشياء .

وقل من الكتاب من يصدق عليهم هذا القول بقدر ما يصدق على تورجنيف أو يمثل هذه الشدة والوضوح ، فهو يصدق على كيتس كصدقه على تورجنيف ورفض كيتس معناه رفض ما أسميه بالمدنية ولكنه لا يصدق بمثل هذا القدر على رواشين آخرين من طبقة تورجنيف ، كتولستوى وأديكنز ، كانوا يستعملون أحياناً طريقة المجادلة التى يتبعها الماديون ، وإن لم يكونوا هم أنفسهم ماديين .

أعنى أنهم - حتى فى فهم - كانوا يتحولون أحياناً إلى معلمين ومهاجمين وليس تورجنيف كذلك . وكانوا مستعدين أن يصيحوا ويؤبخوا ، ويؤلبوا ويتهموا ويطردوا عندما توجد مناسبة لذلك ، أما هو فقد يسخط بوصفه إنساناً ولكنه كان متسامحاً وعطوفاً وغفوراً إلى أبعد مدى بوصفه فناناً . وينتج من ذلك أن الماديين الجماعيين ، وإن لم يكن فى استطاعتهم أن يستحسنوا مسيحية تولستوى ولا حرارة قلب ديكنز التى لا تخفى ، فإن فى استطاعتهم أن يستحسنوا غضبهما إذ لا يستحسنون ذلك اللطف الدائم فى تورجنيف ، وهو ما يسمونه عدم الكثرات عنده .

وقد كان تورجنيف بحرصه على جمال التعبير وبحثه الدائب عن كمال الشكل واهتمامه بالرجال والنساء أكثر من الطبقات التى يتفق أن ينقسموا إليها ، كان بذلك كله يبدو للكثيرين فى أيامه ، كما ظل يبدو للكثيرين بعد أيامه ، مفرطاً فى القبول ،

مفرطاً في التباعد ، وكان أولئك الثوريون في روسيا ، الذين كان يشاركونهم بعض المشاركة في مثلهم ، ولكنه يبتسم لأوهامهم ، يشعرون شعوراً بديهاً صادقاً أنه لم يكن يرى ثمة كسباً كبيراً في إحلال نوع من الاستبداد محل آخر بطريق العنف ، وقد عتوه مرتداً لأنه أمضى جانباً كبيراً من حياته في فرنسا يكتب قصص الحب ، حين كان في مقدوره أن يبقى بجانب مسنهم يسن بلطتهم .

وقد تلقى خلفهم مأخذ المعاصرين على تورجنيف وزادوها حدة : أعنى تسامحه وصبره ورفضه الاعتقاد بإمكان كمال المجتمع تحت أى نظام ، وفوق كل شيء انصراف عبقريته لا إلى النظم أو الطبقات أو حتى الصبر الجماعى للناس ، بل إلى تلك الأنواع التي لا تحصى من العلاقات البشرية ، التي كان يجد فيها صورة روح الإنسان ، وهذا هو ما يجعل تورجنيف - دون تولستوى - خطأ واضحاً يفصل بين قراءتين معارضتين للحياة : قراءة العالم الغربى ، وأديان الشرق الكبرى ، التي تعتمد آخر الأمر على قيمة كل رجل وكل امرأة بوصفهما مخلوقين ، والقراءة المادية التي إذا تطرقت نظرت إلى الرجال والنساء على أنهم حيوانات لا قدرة لها على تجاوز محيطها ، وليست لها حياة روحية مستقلة عنه ، ومن ثم فعلهم - وقد وصلوا إلى أقصى مدى لاضطراب الفكر - أن يعدوا أنفسهم أشبه بمخلوقات للدولة التي خلقوها هم أنفسهم .

عند أولئك الذين يقرعون الحياة بهذا المصطلح ، لا يكون الفن ولا يمكن أن يكون فعلاً روحياً ، والنظر إليه على أنه كذلك ضرب من التكلف . وعندهم أيضاً أن الحب لا يكون ولا يمكن أن يكون سوى فعل بيولوجى ، والنظر إليه بخلاف ذلك رومنيتيكية . إن الفرق الحقيقى بين تورجنيف ونقاد الماديين ليس فرقاً في الثراء أو القدرة ، بل فى القيم الأساسية . وهو فرق يقسم العالم فى هذه الأيام . فحقيقته كانت عندهم وهماً ، وما كان يعده وهماً كان وما يزال هو الحقيقة عندهم .

ويمكننا توضيح ذلك من خلال سلسلة أعماله كلها ، وخصوصاً فى تناوله لتلك الشخصيات التى كانت شخصيات سياسية بطريق مباشر أو غير مباشر . وقد كان من عادة المعجبين بتورجنيف أن يدافعوا عنه بشدة ضد الاتهام بما كان يسمى آنذاك «هروبية» فكانوا يحبون أن يسيروا إلى بازاروف فى «الآباء والأبناء» على أنه شخصية سياسية بون شك ، وكانوا يحبون أن يكتشفوا رموزاً اجتماعية حتى فى صور نسائه ، قائلين إنهن تمثلن «المرأة الجديدة» أو «روسيا الجديدة» إلى نحو ذلك . حتى ذلك الرجل العامل إيوارد جارنت رأى من الضرورى أن يحاول استرضاء خصوم تورجنيف بهذه الطريقة . وأحد كتاب سيرته المتأخرين ، وهو المستر لويد ، قد حثنا على أن نتذكر أن تورجنيف «رسم صورة العدمى الذى كان مقدراً له أن يزهر فيما بعد فى منطق لينين البارد» .

وليست هذه الطريقة فى تناول تورجنيف بخارجة عن العقول ، ولكنها تبدو مع مر السنين أميل إلى تأكيد الجانب الخطأ . فصحيح أن تورجنيف كان يكره نظام رق الأرض ، والرقابة والبيروقراطية ؛ وقد قال القيصر إن كتابته الأولى ساعدت على إلغاء نظام الرقيق سنة ١٨٦١ ، وصحيح أنه كان مفكراً حراً ، وأن جميع أعماله ، ابتداء من «صور من حياة صباد» كانت فى جانب الحرية السياسية حيثما برزت قضيتها فى السياق الطبيعى لقصصه . ولكنه لم يجعلها قضية أساسية ، ودراساته عن الرق مختلفة كل الاختلاف عما كان يمكن أن يكتبه رجل يرى تحرير الرقيق غاية فى نفسه ، أو رجل يؤمن يقيناً تاماً أن الخير - ذلك الخير الذى ينشده - سيأتى على آثار هذا العمل السياسى ، بل على آثار أى عمل سياسى آخر ، فالذى يتمثل من دراساته للفلاحين ليس رغبة مهيمنة فى تغيير السلطان السياسى ، وليس على التحقيق حضاً على الثورة ، بل هو بصيرة شخصية نافذة فى هذا الرجل أو هذه المرأة . ولهذا السبب تساوى فى الضيق به ملاك الأراضي الأغنياء من اليمينيين والسياسيون الجفاة من

الشمال . فكلما الفريدين كان يرى الفلاحين على أنهم قطع ، كل من وجهة نظره . أما هو فلم يكن يراهم كذلك . كان إذا نظر إلى الفلاح الذى يبدو حيواناً أعجم لم تصده عجمته ، بل نفذ بخيال إلى حياة الفلاح ، إلى شعور الفلاح الخاص بذاتيته ، ونظر إلى العالم بعينه أو بعينيتها . فإذا أطل إلى الخارج التقى بعينه هو تنتظران إلى الداخل . ونتج عن ذلك فى صورة بعد صورة ، وخصوصاً فى قصته عن الفلاحة مومو التى كانت صماء بكماء ، شعور بالتعاطف أنبل من الشفقة ، اتصال روح فردية وتمازجها بروح فردية ، وكان ذلك الشعور فريداً فى الأدب الروسى ، ووجد فريداً من أول وهلة .

ولكن هذه القدرة لم تجعل من «صور من حياة صياد» أو من أى عمل آخر لتورجنيف كراسات سياسية . وخصوصه محقون فى هذا ولا شك . فلئن كان حر العقل فإنه لم يكن سياسياً ذا تأثير مباشر ، ونحن - محبيه - نخطئ حين ندعى أنه كان كذلك ، أو حتى أن السياسة - التى يتضمن معناها التفكير فى الناس على أنهم جماعات ، وباصطلاح العمل الجماعى - كانت من بين اهتماماته الأساسية . يجب ألا نخضع خصوصه بمحاولة ضعيفة لاسترضائهم . لقد كان تورجنيف فناناً فى المحل الأول . فلا نحاول إدعاء أنه كان سياسياً أو اجتماعياً فى المحل الأول . إننا لا نحسن إلى ذكرى أى رجل ، ومن المؤكد أننا لا نحسن إلى قضية النقد الجيد والتفكير الواضح ، إذا ادعينا أنه كان غير ما كان لنزكيه عند الماديين .

لقد كان تورجنيف أرسقراطى العقل ، ولم يكن سوقيه ولا حتى شعبيه ، وكان ذا مزاج رومنيتكى جمالى شديد الفرية . ولم يكن ناجحاً فى كتابة الكراسات السياسية ، بل لم يكن فى أعماقه إصلاحياً متحمساً . لقد كان اهتمامه بالتغير الغريب فى نكاه الإنسان وعاطفته - ولا سيما المرأة - أعظم جداً من اهتمامه بأى خطة جماعية للنهوض بنا .

ويقبنى أن بعض الناس سوف يزورون عنه لذلك ، ويظنون أنى أسى إلى قضيتى حين أزكيه لدى جمهور حديث عهد بهذه الكلمات . ولهم الحق أن يزوروا إذا شاءوا ، ولكنهم يجب ألا ينتظروا منا الآن فى هذا البلد أن نصطنع عادة الاستبداديين فى الثناء على الفنانين لأسباب غير صحيحة . ولهذا أكرر أنه وإن عد تورجنيف - على ما تتصور - ميالاً إلى الحمرة بمقاييس زمانه ، فإننى لا أتخذ هذا زلفى إلى المعجبين ببروسيا . بل إننى لا أراه ذا أهمية . وأهم منه بكثير أن نلاحظ دون مداراة أنه كان فى



الحقيقة أرسقراطيًا ، رومنتيكيًا ، جماليًا ، شديد الغريبة وأنه على الرغم من ذلك ، أو بسبب ذلك تعاد ترجمة أعماله ونشرها ، ويتجدد الحديث عنها ، حيثما نظرت في إنجلترا وفرنسا وأمريكا ، بعد عهد طويل من الإهمال .

ولهذا قدمت القول إن تورجنيف يعتبر «قضية اختبارية» . ولهذا أومن بأن طريقته في الكتابة عن الحب - أى عن الطبيعة الإنسانية كما رآها فى جوهرها الخيالى الأجل والأشد مأسوية والأشد اتصالاً بالقدر ، والأوضح دلالة عليها على الدوام - هى مفتاح الأمر كله ، هى الدليل الذى سيقوم عليه الحكم فى قضيتي (التي تدل ضمناً على القضية الاختبارية للمدنية نفسها) .

ولكى أكون واضحاً ، أرجو أن تسمحوا لى بأن أضع المسألة فى صورة بسيطة فجة . إذا كان الذى يهكم حين ترى امرأة ، سواء أكانت فلاحاً أم سيدة ، هو تقريدها وسر الخلق المتضمن فى ذلك التفرد ، وإذا كان ذهنك غير منصرف إلى طمس هذا التفرد فى جماعة أو قسم ، بل إلى تأكيد بالدخول فى وجودها وإعادة تخيله من الداخل إلى الخارج ، وإذا كانت بالنسبة لك ، فى فضاءاتها وذنوبها ، وحكمتها وحمقاتها ، شيئاً خاصاً ومقدساً ، بل شيئاً مقدساً لأنه خاص ، وإذا كنت تستطيع أن تقرأ طفولتها فى شيخوختها ، وجدها فى مرحها ، وبراءتها فى إثمها ، وطموحها فى خيبتها ، بل وأحلامها فى عنائها ، وإذا كان روحها يظهر فى جسدها ، وإذا كنت ترى حبها ، من ثمة ، صورة لخلودها ، تتمثل ولو لحظة ، فى مرآة ولو مظلمة ، ولم تكن تراه مجرد جزء من حيوانيتها ، وإذا كان الحب دليلاً على الدهشة ، والنشأة ، والتميز ، لا مجرد عملية بليدة من الإخصاب المتكرر ، وإذا كنت عطوفاً على جارك إلى هذا الحد ، وبهذه الطريقة ، إذن فأنت رومنتيكي ، أو أنت تورجنيفي . أما إن كنت حين ترى امرأة ، سواء أكانت فلاحاً أم سيدة ، تحسبها قبل كل شيء ساكنة لها رقم فى المعسكر الاقتصادى ، وتحسب حبها اضطراباً إلى ملء هذا المعسكر بالعبيد ، إذن فلست تورجنيفياً . هذه هى المسألة ، وهذا هو ما يجعل البحث فى طريقة كتابة تورجنيف عن الحب ذا قيمة تتجاوز قيمته الأكاديمية . فقد كان الحب عنده ، كما كان عند كيتس ، مفتاحاً للحياة . يجب أن نحكم هل صنع المفتاح بالحق ، وهل يدور فى القفل ، وهل يفتح الباب - إذا انفتح - عن عالم حقيقى ، أم عن عالم رومنتيكي كاذب كما يقول خصوم تورجنيف . وقد يكون من الشائق أيضاً أن نطل من فوق كتف صانع المفاتيح ونلاحظ صنعته .

يمكننا أن نقوم بهذا البحث بطرق عدة . والطريقة التي أرجو أن تسمحوا لي  
باتباعها هي أن أختار رائعة واحدة وأتكى عليها ، وأن أشكر الله لأنها قصيرة ولأن  
عقدتها يسيرة - فلا شيء أكثر إملالاً من حكاية عقدة كثيرة التفاصيل : وأن استشهد  
بشهود آخرين بين الحين والحين إذا دعت الحال إلى ذلك ، لكن على أن أدعوكم إلى  
تأمل طريقة تورجنيف على ضوء هذه القصة الواحدة أولاً وبالذات .

وقد يعترض - بحق - أن في قصص أخرى شخصيات جد مختلفة ، تحيط بهم  
ظروف جد مختلفة . وصحيح أنني لو كنت أستاذًا ألمانيًا وكنتم جمهورًا ألمانيًا لما جرونا  
على أن نقيم منزلنا على مثل هذا الرسم البسيط ، أو كما يقول الألمان على مثل هذا  
الأساس الضيق . ولكن بما أننا إنجليز نأبى أن نستقيم ، وبما أن الأساس فيما أعتقد  
عميق إلى حد كاف على الرغم من صغره ، وبما أننا بعد هذا كله ، في عصر يوم  
أربعاء ، والشمس مشرقة ، فلنجرب حظنا ، «وانجمع كل قوتنا وسماحتنا جمع الكرة»  
لنمتحن القصة المسماة «الحب الأول» . وهناك سيبان وجيهان للتشبث بها : إنها  
شديدة الفتنة ، وإنها القصة الوحيدة في العالم التي يمكنني أن أقول عنها إنها خالية  
من كل عيب . ثم إنها القصة الوحيدة لتورجنيف التي يمكنني أن أمل ، بعد الجهد  
الجهيد ، في أن أنطق أسماءها الروسية دون أن يأمرني المستر هارولد نيكلسون ،  
الذي أخذ يتلقى بعض الدروس في الفترة الأخيرة على ما أعتقد ، بالوقوف في آخر  
الفصل .

والقصة يرويها فلاديمير بتروفتش ، متذكراً شبابه ، وهكذا تبدأ :

«كنت وقتها فى السادسة عشرة . وقد حدث ذلك فى صيف ١٨٢٢

كنت أعيش فى موسكو مع أبوى . وقد استأجرا منزلاً ريفياً لقضاء الصيف قرب بوابة كالوجا ، بإزاء حدائق نسكوشنى . وكنت أستعد لدخول الجامعة ، ولكننى لم أكن أعمل كثيراً ، ولم أكن أستعجل شيئاً .

ولم يكن يتدخل فى حريتى أحد ...» .

تروين على الفور ما عنيته بقولى إن القصة خالية من كل عيب . فعندما نتذكر كم من القصص تطلب التأثير أو الإلغاز أو تتجنب الإتهام بقدم الأسلوب بأن تبدأ بحوار بين أشخاص غير معروفين فى مكان غير معروف وزمان غير معروف وبتتركنا نتلمس الطريق حتى منتصف الفصل الثانى ، نشعر بالراحة حين نلاحظ بساطة استهلال الأساتذة الكبار ، وإليك بعضاً آخر :

«ذات مساء فى النصف الأخير من مايو كان كهل يسير عائداً إلى بيته من شاستون إلى قرية مارلوت ...» هذا هو هاردى .

«كان الفصل عاكفاً على الدرس عندما دخل الناظر يتبعه تلميذ جديد . والتفت إلى المدرس قائلاً بصوت خفيض : يا سيد روجيه ، هذا تلميذ أرجو أن تلاحظه بعنايتك ...» هذا فلووير .

«الأسر السعيدة جميعها متشابهة : لكن كل أسرة شقية لها شقاؤها الخاص . وقد اختلطت الأمور جميعها فى منزل آل أولونسكى ، إذ اكتشفت الزوجة أن زوجها كان على علاقة بفتاة فرنسية ...» هذا تولستوى ، لا يبلغ فى إتقان الشكل مبلغ تورجنيف ، ولكنه حريص مثله على أن يكون واضحاً منذ البداية ، وأن يشغل اهتمام القارئ ، وأن يطلعه ببساطة تامة على ما يجرى .

وربما سمح تورجنيف لنفسه بمقدمة صغيرة ليقدم فيها راوى قصة ، ولكن افتتاحه للقصة الأصلية يتصف دائماً بتلك الصلابة وذلك الوضوح . واليك افتتاحاً آخر له :

«كان ذلك فى صيف ١٨٤٠ ، وكان سائرين فى ربيعه الثانى والعشرين وقد مر بفرنكفورت فى طريق عودته من إيطاليا إلى روسيا» .

هذا هو استهلال «سيول الربيع» ولكن لسائل أن يسأل : هل هناك طريقة واحدة لابتداء قصة ؟ لا ، إن هناك ألف طريقة . فكل قصة نقطة ابتداء «صحيحة» ، تبعاً لمقدار ما فيها من استرجاع لحواث ماضية ، ومقدار تمكن كاتبها بموهبته وأسلوبه من الاسترجاع أو القصص المترج المباشرة . ونحن ، الذين نحاول كتابة القصص ، نتعرض للخطر إذا أخطأنا فى اختيار هذه النقطة . واختيارها الصحيح هو أصعب أعمالنا . وابتدائها قبل الألوان أو بعد الألوان هو أعظم ما يريكننا . ولكننا متى ما أصبنا فى اختيار نقطة الابتداء (وقد كان تورجنيف دقيقاً فى اختياره دائماً ، فلن تراه متخبطاً فى مزيد من الاسترجاع ولا مفرطاً فى الضرورى منه) - فتمتة ، فى اعتقادى ، هذه القاعدة : وهى أن نحدد ، بنهاية ما يمكن من الاقتصاد فى الوسائل ، المكان والأشخاص والزمان ، وأن نشير اهتمام القارئ ، وأن نعلن الموضوع .

وموضوع تورجنيف فى القصة التى ندرسها موضوع مزيج : الشباب ذاته ، أى الشعور بالفناء والحياة ، والحب . وهو لا يضيع وقتاً فى إعلان ذلك ، فهو لا يقع أبداً فى خطيئة إرباك القارئ ، وتركه يتساءل عن موضوع القصة ، وما يرمى إليه الكاتب . إن لدى فلاديمير بتروفيتش حصاناً يركبه :

«وكنت أسرجه بنفسى ، وأوغل فى السير به وحيداً ، وانطلق فى عرو سريع ، وأتخيل نفسى فارساً فى حلبه» .

وهذا يدل من أول وهلة على فتاء الشاب ، والقدر الذى ينتظره ، فالفارسان فى الحلبة يستتبع سيدة يحمل شعار حبها . وما نحن أولاء نرى منذ الآن وميض عينيها ، بفضل اختيار تورجنيف لهذه العبارة الرائعة البقة ، وإن كنا لا نرى السيدة نفسها بعد ، فهى مجهولة ، نشعر بوجودها ، ولكن عمومها لما يتحدد ، أو لما «يتبلور» كما كان يمكن أن يقول ستندال ، فى شخصية واسم . وهذا مقصود : فتورجنيف إن يحتجز بطلته لا يهين لها مديلاً لافتاً للنظر فحسب ، بل إنه يفعل ما هو أكثر من ذلك بكثير . إنه يوضح أن ما يكتب عنه هو الحب نفسه ، هو الأنوثة نفسها ، لا مجرد عاطفة حيوانية معينة . وهكذا يمضى قائلنا فى الفكرة التالية :

«وأذكر أن صورة المرأة ، أو حلم الحب ، قلما كانا يتمثلان فى ذهنى فى صورة محددة فى ذلك الحين . ولكن توقعاً خجلاً غير داع لشيء جديد تقصر عن وصف حللته الكلمات ، شيء أنثوى ، كان يكمن فى كل أفكارى ومشاعرى . وكان هذا التوقع ، هذا الانتظار ، يسرى فى كيانى كله : أنتفسه ويجرى فى عروقى مع كل قطرة دم ... وكان مقدراً أن يتحقق غير بعيد» .

كان مقدراً أن يتحقق غير بعيد . اطو صفحة واحدة تجدك غارقاً فى سحره . فعلى مقربة من المنزل الذي كان فلاديمير بتروفتش يقيم فيه ذلك الصيف مع أبويه كان يقوم مسكن متهدم . وكانت تستأجره أميرة أختى عليها الدهر ، وهى الأميرة زاسيكين ، وهى نفسها «امرأة سوقية جداً» ، إلا أنها أرملة أحد النبلاء . وكانت الحديقتان يفصل بينهما سياج ، وقد تعود فلاديمير بتروفتش أن يتجول فى حديقته كل مساء بحثاً عن طيور الرخ . فتأمل سحر تورجنيف : كيف يؤدى فى أسطر قليلة ، لا صورة فوتوغرافية للفتاة ، ولا حتى مخططاً لخلقها ومنظرها ، بل ما أستطيع تسميته «ومضة» منها ، وكيف تشعل هذه الومضة أحشاء فلاديمير بتروفتش ، وكيف تثب الشعلة وتركض فى باطنه .

«وفجأة سمعت صوتاً : فنظرت عبر السياج ، وكانما مستنى صاعقة ... لقد كنت إزاء منظر عجيب .

«على بعد خطوات منى كانت تقف على العشب ، بين شجيرات الفرصاد ، فتاة طويلة نحيلة فى ثوب وردى مخطط ، وعلى رأسها خمار أبيض ، وكان يحف بها أربعة شبان ، وهى تضربهم على جباههم واحداً بعد الآخر بتلك الزهور الصغيرة الرمادية التى لا أعرف اسمها ، وإن كان الأطفال يعرفونها جيداً ، فهى تتخذ شكل أكياس صغيرة ، وتتفجر مفرقة عندما تضربها على شيء صلب . وكان فى إقبال الشبان على تقديم جباههم من الحماسة ، وفى حركات الفتاة (وكنت أراها من جانب) من السحر والسلطان والملاطفة والسخرية والفتنة ، ما أوشكت معه أن أصبح إعجاباً وسروراً ، وحدثت نفسى أن أود لو أعطى أى شيء فى العالم فى تلك اللحظة عينها حتى تضربنى تلك الأنامل البديعة على الجبين . وسقطت بندقيتى على العشب ونسيت كل شيء ورحت ألتهم بعينى الهيكل الجميل والجيد والزراعين البديعتين والشعر الأشقر فى شيء من التشعث تحت الخمار الأبيض ، والعينين المسبلتين والأهداب والخذ الأسيل تحتها ...

«وفجأة قال صوت بالقرب منى «أيها الشاب ، أنت أيها الشاب ، هل يجوز أن تحرق هكذا فى سيدات شابات لا تعرفهن ؟» .

«فأجفلت ، ولم أستطع نطقاً .... كان يقف بالقرب منى على الجانب الآخر من السياج رجل ذو شعر أسود قصير ، ينظر إلى نظرة ساخرة . وفى اللحظة نفسها التفتت الفتاة نحوى أيضاً .... ولحت عينين رماديتين كبيرتين فى وجه وضىء رفاف الملامح ، وارتعش الوجه كله فجأة وضحك ، ولعت أسنان بيضاء ، وارتفع الحاجبان فى شبه مزاح ... فاحتقن وجهى والتقطت بندقيتى من على الأرض ، وفررت إلى حجرتى تتبعنى ضحكة موسيقية إلا أنها لا خبث فيها ، وارتفعت على السرير وأخفيت وجهى بين يدي . كان قلبى يثب وثباً ؛ وكنت شديد الخجل شديد الفرح ؛ كنت أشعر بانفعال لم أعده قط من قبل .

«وبعد أن استرحت مشطت شعرى واغتسلت ، وهبطت إلى الطابق السفلى لتناول الشاى . كانت صورة الفتاة تسبح أمامى ، ولم يعد قلبى يثب ، ولكنه امتلاً بنوع من الثقل الحلو» .

«امتلاً بنوع من الثقل الحلو» . تذكر عبادة كيتس إذ يصف تأثير فتاة كهذه فيه : «أحس كأنى نجوت من حزن جديد محقق .... فى قلبى دف كآته حمل خلود» . ولكن لندع تورجينيف يستمر . إن الحزن المحقق يختفى لحظة قصيرة فى خفة قلب عجيبة .

«سألنى أبى دون تمهيد : «ما أعجب حالك ! هل قتلت رجا ؟

«وكدت أخبره بالأمر ، ولكننى تماكنت واكتفيت بأن ابتسمت لنفسى . وعندما ذهبت إلى فراشى درت - لسبب لا أنريه - ثلاث مرات على إحدى ساقى ، ودهنت شعرى ، ورقدت فى الفراش ونمت نوماً عميقاً طول الليل .

«وانتبهت لحظة قبل الصباح ، ورفعت رأسى ، ونظرت حولى فى نشوة ، ونمت ثانية» . لن أعلق على هذا بشئ الآن . لقد قلت إن القصة لا عيب فيها ، وهذا الافتتاح هو أول شهودى ، ولكنه ليس أهم هؤلاء الشهود .

والآن اسمحوا لى أن أنظر هنا وهناك فى تنمية تورجنيف لشخصية بطة ، وهى زينايدا ألكسندرفنا بنت الأميرة العجوز . وبما أن القصة مروية بطريقة ضمير المتكلم على لسان فلاديمير فنحن نراها دائماً من الخارج ، ولكن أهم ما نراه ليس هو خارجها بل ضوء منبعث من باطنها . فى الصباح التالى يذهب فلاديمير بتروفتش محملاً برسالة إلى المنزل المتهدم . ويقدم إلى زينايدا ، فتأخذه معها ليلفا الصوف . إنها فى الحادية والعشرين ، وهو فى السادسة عشرة ؛ وهى تضحك منه قليلاً لصغر سنه ، وهو يدعى أنه أكبر مما هو .

«كانت جالسة وظهرها إلى نافذة مغطاة بستارة بيضاء ... وقلت لنفسى هاإذا أجلس أمامها ، وقد أصبحت بيننا معرفة ... كم أنا سعيد ياربى ! ، وبالكاد استطعت أن أمنع نفسى من أن أقفز عن كرسى فى نشوة ، ولكننى أخذت أرجع ساقى قليلاً كطفل صغير أعطى بعض الطوى» .

ثم يدخل ضابط شاب من الفرسان ، ويقدم إلى زينايدا قطيطة :

«قال الضابط وهو يبتسم ابتسامة مصطنعة ، ويرفع أعضائه المتينة التى حيكت عليها سترة رسمية جديدة : يدك ... مكافأة على القطيطة .

فأجابت زينايدا وهى تمد يديها إليه : كليهما ، وبينما كان يقبلهما نظرت إلى من فوق كتفه فوقفت جامداً ...» .

هذا سثال صغير ، ولكنه كامل ، لما أعنيه حين أقول - ولعى قد رددت هذا القول كثيراً - إن واجب الفنان ليس هو التعليم أو الإقناع أو حتى الوصف ، بل هو أن يلقح خيال القارئ ، أن يزيح ستارة ويقول :

«انظر إلى هناك ، تلك هى زينايدا ؛ لك أن تراها بعينيك ! .. انظر إلى هناك ، شمة عالم ، يمكن أن يخلق ، فاخلقه بنفسك ! «بينما كان يقبلهما نظرت إلى من فوق

كتفه ، كيف ؟ بأى نظرة ؟ بأى تعبير ؟ أبتعد ؟ أبسخرية ؟ أبعطف ؟ أبفرح ؟ أبحزن ؟ ليس لدينا خبر عن ذلك ، وكل تحديد كان حرياً أن يفسد ذلك التأثير – كان حرياً أن يضعنا فى الخارج ، أن يجعلنا ملاحظين لزينايدا الخارجية . بدلاً من أن يشدنا إلى داخلها ، ويضطرنا ، إن كان لنا بصر ، أن نطل من عينيها ، وأن ننظر من فوق كتفى الضابط ، ولكن من داخل روحها هى ، إلى فلاديمير بتروفتش ، وقد وقف «جامداً» وكل تحديد كان حرياً – من الجهة الأخرى أن يضيق من فهمنا لتأثير تلك النظرة فى فلاديمير بتروفتش . إن تورجنيف يعرف كيف يتركنا لأنفسنا بحق . وإنما يلتمس الفتى صدى حين يعود إلى منزله فى آخر الفصل .

«قلت لنفسى وأنا راجع إلى البيت يصحبنى فيودور ، وهو لا يقول لى شيئاً بل يسير خلفى وقد بدا عليه الامتناع : ولماذا هى تضحك دائماً ؟ وويختنى أُمى وتساأل ماذا عسائ كنت أصنع طول هذا الوقت فى بيت الأميرة . فلم أجبها وذهبت إلى حجرتى . وشعرت فجأة بحزن شديد ... وجهدت ألا أبكى ... لقد كنت غيران من الضابط» .

وبعد ذلك بقليل تتعشى الأميرة وابنتها فى بيت آل فولدمار ، ونقابل أول إشارة من تورجنيف ، ينقلها إلينا فى خفة وبراعة : إن ما يكتبه ليس مجرد صورة للحب الأول المثالى بل كوميدى مأسوية عن العشق وعبودية العشق . فأم فلاديمير بتروفتش – على عادة الأمهات فى مثل هذه الأحوال – لا ترضى عن ضيقتها ، ولا سيما زينايدا .

«قالت فى اليوم التالى : بنت مغرورة . وعلام تغتر ، ووجهها أشبه بوجه هلوك !» .  
فأجابها أبى : الظاهر أنك لم ترى هلوكاً قط !

قالت : نعم والحمد لله !

قال : الحمد لله لا شك ... ولكن كيف يمكن أن تكون لديك فكرة ما عنهن ؟» .

والذى يحدث أن زينايدا التى استعبدت الرجال جميعاً ولم تكن تستطيع أن تقاوم الزهو بتعذيبهم ، تصبح هى نفسها عبدة لوالد فلاديمير ، وهذه الشذرة من الحوار هى لفحة تورجنيف الممهدة . إن قسوة العشق التى كانت حتى ذلك الحين سلاحاً فى يدي زينايدا تستدير لتواجهها بسنانها . فإذا بتلك التى رأيناها أول مرة تصفع عشاقها بزهور رمادية صغيرة تتفجر مفرقة على جباههم . تلك التى تستخدم لعبة «الفرامات»



لتذللهم وتؤكد خضوعهم الأعمى لها ، تلك التي جعلت طعن الواحد منهم يذبوس نوعاً من الشعائر العابثة ، متنبئة أنه لن يزيد على أن يضحك حين تفعل ذلك ، ومزهوة بالنصر لضحكاته . هذه المخلوقة الذكية المرحية ، الحنون في صميم قلبها ، تخضع لقوادمار الكبير في مذلة وإذعة مريضة ، حتى أن المنظر الأخير من القصة هو ذلك الذي يرى الفتى فيه - من حيث لا يرى - أباه وهو يضرب زينايدا بسوط جواده . إنها عند النافذة المفتوحة ، ووالد فلاديمير خارج المنزل ، مائل نحوها من خلال أسكفة النافذة .

«بدأت أرقب ، وأصخت السمع . كأن والدي كان يصير على أمر ما وزينايدا تمناعه . لكأنى أرى وجهها الآن : حزناً ، جاداً ، جميلاً ، عليه سيماء لا يمكن وصفها ، من التفاني ، والأسى ، والحب ، ونوع من القنوط - ولست أجد كلمة أخرى تدل عليه . وكانت تتطرق بكلمات أحادية المقاطع ، نون أن ترفع عينها ، إلا أنها كانت تتيسم في خضوع ، ولكن نون أن تستجيب . بتلك البسمة وحدها كنت أستطيع أن أعرف زينايدا القديمة . وهز أبى كتفيه ، وأحكم وضع قبعته على رأسه ، وكانت تلك منه دائماً علامة ضجر ... ثم التقطت هذه الكلمات : عليك أن تقطعى ما بينك وبين هذه الـ ... واعتدلت زينايدا في جلستها ومدت ذراعيها ... لقد حدث المستحيل فجأة ، أمام عيني . رفع أبى السوط فجأة ، وكان ينفض به الغبار عن سترته ، وسمعت ضربة حادة على تلك الذراع التي كانت عارية حتى المرقق . وبالكاد استطعت أن أمنع نفسي من الصراخ ، بينى ارتعدت زينايدا ، ونظرت إلى أبى نون أن تنبس بكلمة ، ورفعت ذراعها ببطء إلى شفيتها فقبلت الحزن الأحمر فوقه . ورمى أبى السوط وجرى صاعداً الدرج ومقترحاً المنزل .. والتفتت زينايدا ، وابتعدت عن النافذة هي أيضاً ، وقد مدت ذراعيها ونكست رأسها» .

وإذا تركنا موت زينايدا جانباً فهذه هي نهاية القصة .

أما وقد مددنا البصر إلى هذا الحد ، ورأينا بعض ما يرمى إليه تورجنيف وإن لم نره كله ، فلننظر ما طريقتة ، وما موقعه النفسي من الحب ، وكيف اختص بهذه الطريقة وهذا الموقف ، حتى صار بهما ذلك الفنان الذي نعرفه .

إن موقفه النفسى هو - أولاً وقبل كل شيء - موقف العطف ، وطريقته اللطف . فما وجد قط رجل أقل منه ميلاً إلى العنف فى تفكيره أو أسلوبه . لم يكن يقسم البشر أقساماً فاصلة توصف بالمديح الدائم أو اللعنة الدائمة ، كما يفعل الماديون المتعصبون . وهناك نفسانيون إذا سمعوا القصة التى أجملتها - قصة الصفع والغرامات والدبوس والسوط - قالوا إن قصة تورجنيف كانت عن مازوكية الحب وساديته ، ولو كان هؤلاء قصصيين لرووا القصة على هذا المعنى المنفر ، ولبدأ لهم مجيئها فى سياق حب أول لصبى زيقاً محضاً ، ولأحالوها فظة من أجل الحقيقة الطبيعية المادية فى زعمهم ، ولاحتقروا تورجنيف لما يحسبونه منه روائعاً وهروباً . والسؤال الذى يجب أن نسأله هو : أتراهم محقّين فى زعمهم أم أن حقيقة تورجنيف هى فى الواقع أصدق تعبيراً عن «الواقع» من حقيقتهم .

وإذا أردنا أن ندرك كل الإدراك صدق تورجنيف لا سحره الرومنتيكى فحسب ، فمن المهم أن نلاحظ شيئين : أنه لا يدعنا أبداً نفقد عطفنا على زينايدا ، وأنه مع ذلك لا يتجاوز عن شيء من أخطائها . فالسحر والنقد يسيران جنباً لجنب ، كما هما فى الحياة .

بعد لعبة الغرامات يذهب الصبى إلى بيته ويأوى إلى حجرته . ويرف وجه زينايدا أمامه فى الظلام . ثم يتدخل المشاهد العملى فى تورجنيف بابتسامة :

«وأخيراً نهضت ، وسرت إلى السرير على أطراف أصابعى ، وبدون أن أدخل ملابسى وضعت رأسى على الوسادة باحتراس ، وكأنما كنت أخشى أن أزعج ما يملأ روحى إن أنا أتيت بحركة مفاجئة» .

ثم يزور أبوه الكوخ ، ويبدأ كل شيء فى التغير لأسباب لا يفهمها الصبى بعد ، ولكنه يفهم القسوة الكامنة فى الحب .

«كانت زينايدا تتسلى بحبى ، وتهزأ بى ، وتلاطفنى وتعذبنى» .

وكانت تتسلى بعشاقها الآخرين . فجعلت أحدهم يلبس جلد دب ويشرب الماء الملح . ومع أنها لم تكن تستطيع إلا أن تحترم «لوشين» ، الطبيب الساحر ، فقد «جعلته يتكلم لذلك ، وكانت أحياناً تجد لذة غريبة شريفة في إشعاره أنه هو أيضاً تحت رحمتها . قالت له أمامى ذات يوم : حسناً . أنا غزلة ولا قلب لى ، أنا ممثلة بفطرتى هات يدك إذن لأغرز فيها هذا الدبوس وستخجل إذ يراك هذا الشاب . ستتألم ولكنك ستضحك من هذا كله ، أيها الرجل الصدوق» .

وعلى إثر هذا النقد الصارم لزينaida يأتى اكتشاف الصبي أنها هى نفسها قد بدأت تتعذب كما يتعذب ضحاياها . وذلك فى منظر من أشد مناظر تورجينيف إثارة للعطف :

«ذات يوم كنت أمشى فى الحديقة بجانب السياج المعهود ، فلمحت زينaida ؛ كانت جالسة على العشب معتمدة على كلتا ذراعيها ، وهى لا تبدى حراكاً . وهممت أن أبتعد فى حذر ، ولكنها رفعت رأسها فجأة وأومات إلى أمرة ، وغاص قلبى ، ولم أفهم ما عنته أول الأمر . وكررت إشارتها فأسرعت أقفز فوق السياج وجريت إليها فرحاً ، ولكنها أوقفتنى بنظرة وأشارت إلى أن أتحوّل إلى المرعى بعد خطوتين منها . واعترانى الارتباك ولم أدر ماذا أفعل ، فسقطت على ركبتي عند حافة المرعى . كانت شديدة الشحوب ، تعبر كل قسمة من قسماات وجهها عن ألم مريع ، وضنى عميق ، حتى أنى شعرت بوخزة فى قلبى وتمتعت بون وعى : ماذا جرى ؟

ومدت زينaida ذراعيها . وقطعت عوداً من العشب وعضته ورمته بعيداً عنها .

وأخيراً سألتنى : تحببى كثيراً ؟ أليس كذلك ؟

فلم أجب . وهل كانت ثمة حاجة إلى جواب ؟

فرددت وهى تنظر إلى كما كانت تنظر من قبل . «أجل» ومضت تقول . «نفس العينين» وغرقت فى التفكير ، وأخفت وجهها بين يديها ، وهمست : كل شىء صار كريهاً إلى نفسى . ليتنى ذهبت إلى آخر الدنيا قبل أن يحدث ذلك - إننى لا أستطيع احتماله ، لا أستطيع التقلب عليه وماذا أمامى ؟ رياه إنى تعيسة ... رياه كم أنا تعيسة !

«وله ؟

وتطلب منه أن يقرأ لها شعراً ، ثم تمشى معه نحو البيت .

«وضفطت زينايدا على يدي مسرعة وجرت . وعدنا إلى الكوخ . وبدأ ميدانوف يتلو علينا قصيدته «السفاح» قد خرجت لتوها من المطبعة ، ولكنني لم أكن أسمعه . وكان يصرخ ويعد أبياته الأيامبية ذات الأقدام الأربع ، والإيقاعات المتعاقبة ترن كأجراس صغيرة ، في ضجيج لا معنى له وأنا ما أزال أرقب زينايدا وأحاول أن أفهم معنى كلماتها الأخيرة :

وصاح ميدانوف فجأة من أنفه :

«لعل غريماً غر قلبك في الهوى ، وأمسى عليه قاهراً متجبراً .

فالتقت عيناى وعينا زينايدا وغضبت وأحمر وجهها قليلاً . رأيت حمرة الخجل في وجهها فشعرت ببرودة الفزع . لقد جرّبت الغيرة من قبل ، ولكن فكرة أنها تحب لم تخطر على عقلى إلا تلك اللحظة . «رياء ، إنها تحب» .

وهكذا ينمى تورجنيف فكرته فى حادثة بعد حادثة . وهذه الفكرة هى أننا مستبدون فى الحب وضحايا على الرغم منا (ومن ثم فهذا شأننا فى الحياة نفسها) ، وبناء على ذلك لا يحق لنا أن نقيم من أنفسنا قضاة فيها ، ونخطئ ولاشك إذا حاولنا أن نجعل الخليقة تسير وفق الشكل الصارم الذى يقرضه منهج مادى محافظ . فالدوافع فى الطبيعة البشرية لا يمكن أن تقسم أقساماً ، لأن الدوافع المتعارضة توجد معاً فى القلب البشرى ، وينبغى أن يرى أحدها «من خلال» الآخر . وليست هذه فكرة متفائلة بالمعنى الشائع لكلمة التفاؤل فهى لا تصف تزيافاً للعذاب ، ولا تزعم أننا نستطيع بالتنظيم أن نضمن السعادة لأنفسنا . ولكنها تزعم حقاً أننا نعيش لا كقطعان تحت سقف خلف أبواب يقف عليها حراس ، بل فى أجواء السماء ، وأن الأحكام والأعدل حين تطيش امرأة جميلة هو أن نصفى إلى الموسيقى الأولية التى تنبعث من أوتار فرديتها ونعرف جمال هذه الموسيقى ، لا أن نحطم كل موسيقى بعنف صراخنا . فالذى يطلبه تورجنيف دائماً هو الانسجام - انسجام لا يتنى إلا من إدراك الأذن الحساسة لأنغام الحياة المختلفة ، انسجام يمكن أن نسمعه فى التجربة إذا نحن استطلعنا أن نسكن ونصفى ، ولكنه يفرق أو يستحيل تناقراً فوضوياً إذا نحن صحننا أو عوينا كالماديين !

وبهذه الروح يدعونا أن ننظر إلى زينايدا وفلاديمير بتروفيتش ، بل ووالد الفتى أيضاً . إن فلاديمير بتروفيتش سعيد فى تدلهه حتى أنه يقفّر من فوق حائط ارتفاعه أربع عشرة قدماً حين تلمره زينايدا ساخرة أن يفعل ذلك ، ويهوى متداعياً عند قدميها . وعند ما يعود إليه رشده يسمعه تقول «كيف فعلتها ؟ كيف أطعت ؟ أنت تعلم أنى أحبك» .. و«راحت شفتاها النديتان تغطيان وجهى بالقبلات ... لقد لمستا شفتى . لهذا الفرح حماقة منه ؟ أم تأكيدها أنها تحبه نفاق منها ؟ قد تجيب : «لقد كانت تنطق عن حكمة تورجنيف الرحيمة ، عن قبوله لعقد القلب البشرى التى لا نهاية لها . غير

تورجنيف من الناس يحسنون الهجاء ، وغيره يحسنون السخرية ، ولكننى لا أظن أحداً آخر يملك موهبته فى السخرية المشبعة بالحب . غيره من الناس يدينون أولاً ثم قد يعفون بعد ذلك ، ولكن الآلهة وتورجنيف يرون ويعفون فى وقت واحد . ولعل هذا هو السبب فى أن العالم الحديث بدأ يعود إليه ثانية .

ولعل هذا هو السبب في أن مسرحيته «شهر في الريف» - وهي تكاد تكون مصاحبة «الحب الأول» - قد عدت في العشر الثالثة والرابعة رومنتيكية هزيلة بحيث لا تصلح للعرض التجاري ، وأنها اجتذبت إنجلترا كلها حين عرضت أخيراً في مسرح سانت جيمس أثناء الحرب . ففي هذه المسرحية أيضاً قصة حب أول . وأهم من ذلك أن ناتاليا - المرأة الأكبر سناً - تشبه زينaida في أنها من ذلك النوع من النساء الذي كان تورجنيف يحب أن يصوره . وإن اختلفت عنها سناً وأحوالاً . فهي امرأة يأتيها الحب كجنون لذيق ، لا تستطيع أن تقاومه إلا أنها تستطيع بجانب منفصل من نفسها أن تنتقده . فقد فهم تورجنيف حقيقة أن الحب يذيب الحواجز التي يقيمها الضمير والعادة بين الخير والشر في الناس ، واستطاع أن يعبر عن هذه الحقيقة . إن الذين يقودهم الحب إلى الحماسة والتعاسة يستحقون العطف لا الإدانة . بل لعل العطف ليس هو ما يستحقونه . أفليست حياة الخيال أفضل من ركود الخيال وإن أدت إلى العذاب ، أو ليس الحب فيضاً من الخيال ؟ ولأن هذا كان رأيه في الحب - وهو رأى يربط بينه وبين الشعر أكثر مما يربط بينه وبين الأخلاق أو علم الحياة - اتهم بأنه عاطفي . ولكن تواستوى أو فلوبير لم يكونا يريانه كذلك ، إنما هذا رأى حديث قائم على الفلسفة الماركسية الذليلة التي تقول إن المادة وحدها هي الواقع وإن كل ما فينا وهم إلا جسداً . وقد كان تورجنيف في الحقيقة واقعياً أكثر عمقاً لأن واقعته التي تغذيها البصيرة الشعرية تتسع لما لا يحس . وقد بينوا أشخاصه أول الأمر مخلوقات لها أمزجة لا يمكن تفسيرها ، ولكننا حين نعيش معهم نبدأ نفهم أن أمزجتهم وبتناقضاتهم ورجوعهم في آرائهم كل ذلك ينبع من إدراكه لحقيقة واحدة شاملة ، وهي أن البشر - والنساء قبل الرجال - ليسوا عرضة للوافع متتابعة ومتناقضة فحسب ، بل للرغبة في الشيء وعدم الرغبة فيه في نفس اللحظة . وهذا هو ما يعطي قصص الحب عنده نوعاً من المرونة البراقة . فليس لأحد ، عنده ، آراء راسخة ، إلا شخصية هنا أو هناك قريبة التعبير عن النظرية السياسية ، وهذه الشخصيات هي نقطة ضعفه لا قوته . بل إن في أشخاصه شيئاً من تحير البصر أمام تداخل الرؤى ، شأننا جميعاً حين نستيقظ ، فهم يرقصون مع الحقيقة .

فلتنتظر نظرة أخيرة إلى زينايدا وفلاديمير بتروفتش قبل أن تفارقهما .  
لقد أصبحت عشيقته أبيه ، وعرف الفتى ذلك أخيراً . فقد رأهما يركبان جواديهما معاً ،  
وتبعهما إلى الحديقة ، «عطيلاً» غير أن فى يده سكين ، فما إن رأى أباه حتى سقطت  
السكين من يده . إنه محبور وقانط ، وكذلك هى أيضاً ، إلا أنها أسوأ منه حالاً . إن  
أسرته عائدة إلى موسكو ، فقد انتهت عطلة الصيف . ويذهب فلاديمير بتروفتش إلى  
الكوخ للوداع .

«استقبلتنى الأميرة فى حجرة الجالوس بتحياتها المهمة المبتذلة : قالت وهى تدس  
السعوط فى أنفها : ما لأهلك مستعجلين يا جدع ؟ فنظرت إليها وانزاح عن صدرى  
عبء ثقيل . كانت تعذبنى كلمة «القرض» التى أشار إليها فيليب عرضاً . ولكنها  
لم تشك ... أو على الأقل هذا ما ظننته إذ ذاك . وبخلت زينايدا من الحجرة  
المجاورة ، شاحبة ، فى ثوب أسود ، مرسله الشعر ، فأمسكت بيدي دون كلام ،  
وأخذتنى معها .

بدأت الحديث قائلة . سمعت صوتك فجئت على الفور . أهكذا يسهل عليك أن  
تفارقنا أيها الولد الشرير ؟

فأجبتها : لقد جئت لأودعك يا أميرة ، ولعله وداع الأبد . أحسبك سمعت أننا  
راحلون .

قالت وهى تحد النظر إلى : أجل ، سمعت . شكراً على مجيئك . لقد كنت بدأت  
أفكر أنى إن أراك ثانية . لا تتكرنى بشر . لقد عذبتك أحياناً ولكننى لست كما تظننى .  
وأشاحت بوجهها واستندت إلى النافذة .

- حقاً إننى لست كذلك . أنا أعلم أنك لا تحسن الظن بى .

- أنا ؟



- أجل أنت - أنت .

فرددت بأسى وقلبي يخفق كعهده تحت تأثير سحرها القاهر الذى لا يوصف أنا ؟  
أنا ؟ صديقى يا زينايدا ألكسندر وفنا ، مهما فعلت ، ومهما عذبتنى ، فساظل أحبك  
وأعبدك إلى آخر أيام حياتى .

فالتفتت إلى بحركة سريعة ، وفتحت ذراعيها واحتضنت رأسى ، وقبلتنى قبلة  
حارة تفيض عاطفة . الله يعلم لمن كانت هذه القبلة : ولكنى نقت حلاوتها بنهم ، فقد  
علمت أنها لن تتكرر . وظللت أردد : وداعاً . وداعاً ...

وانتزعزت نفسها منى وذهبت . وخرجت . إننى لا أستطيع أن أصف الانفعال الذى  
خرجت به . ولا أحسبنى أحب أن أستعيده ، ولكنى أعتقد أنى لو لم أجريه لكنت سيئ الحظ .  
ولم يكلمها بعد ذلك قط ، وإن كان قد رآها مرة أخرى حين ضربها أبوه بالسوط .  
وبعد أربع سنوات سمع أنها فى المدينة ، فحاول أن يراها مرة أخرى ، ولكنه ذهب بعد  
أن فات الوقت . كانت قد ماتت .

وهذا كل شيء . والذى يبرز مهيمناً على هذا كله هو انطباع عن الجمال والحق . فلا شيء قد حرف ، ولا شيء قد زيف ، والحياة التى وصفت كانت مليئة بالعذاب ، بل بالضياح والطيش . ولكنها لم تكن قبيحة ولم تكن عبثاً . فعند تورجنيف أن الأشياء المادية التى نلمسها ونقيسها - حتى زينايدا فى قبرها «تلك القسمات الحبيبة ، تلك العينان ، تلك الخصل ، فى الصندوق الضيق ، فى الظلمة الأرضية الرطبة» - قد تكون واقعاً موضوعياً ولكنها ليست الواقع الوحيد ، فهى على التحقيق رموز كما أنها أشياء ، بل لعلها رموز فقط .

لاى شيء ترمز ؟ إن تورجنيف ليس دجماطيقياً . فهو لا يقدم جواباً محدداً عن ذلك السؤال ، ولكنه يشعرنا بأن ثمة جواباً . ومعرفة أن ثمة جواباً هى قبول للحياة بالمعنى التورجنيفي ، هو النظر إلى الألم والفرح بنفس النظرة . هى ألا يحزن المرء بوصفه إنساناً ، ولا يصرخ بوصفه فناناً . وأحسب أن ذلك هو ما عناه تولستوى بقوله إنه يقدر تورجنيف «لهذا السبب بالذات : أنه ليس حروناً» وأضاف أن دستوفسكى كان حروناً ، ولهذا فإن كل حكمته وحرارة قلبه تذهب هباء . وأعلن أن تورجنيف «سيعيش بعد دستوفسكى ، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حروناً» .

وقصة «الحب الأول» هذه دليل يؤيد حكم تولستوى . فليس ثمة قصة أكثر امتلاء بالمعاطف منها ، ومع ذلك فليس ثمة قصة أقل منها «حروناً» ، أو أوضح تفسيراً لقول رجل كهنرى جيمس شديد الاختلاف عن تولستوى إن تورجنيف كان «أكثر العباقرة أمناً» . وأنا مدين بهذه الملاحظة للسير إدموند سپرنجس ، ومما يجدر بالذكر فيما أرى أن هذا العالم المبرز قد اختار تورجنيف مثلاً على تطبيق منهج هارفى فى الفن ، وذلك فى خطبة هارفى التذكارية التى ألقاها أمام المجمع الملكى للأطباء سنة ١٩٤٤

قال :

«المقصود بالمنهج الهارفى هو استخدام الملاحظة والتجريب بإرشاد المعرفة والتفكير . وهو يقابل التفكير . أو قبول ما قاله الآخرون ، بدون عرض على النظر والتجربة» .

وهذا هو صلب القضية التى أداغ عنها : إن تورجنيف الذى اتهمه خصومه بأنه رومنتيكى يتجنب الحقيقة ، هو بفضل منهجه ومزاجه معاً أقوى منهم عدة لكشف الطبيعة البشرية ، والإيحاء بتلك الحدسات - ولا يقلل من قيمتها العلمية أنها حدسات - والحدسات بدونها لا يمكن التوفيق بين المتناقضات البادية فى الطبيعة البشرية . ولكن تورجنيف ليس عاطفياً . اسمع كيف ينهى قصة الحب هذه :

«وأنكر أثنى بعد أيام من سماعى نبأ موت زينابدا دفعتنى شعور غريب لا يقاوم إلى شهود موت امرأة عجوز فقيرة كانت تسكن فى المنزل الذى تسكن فيه . كانت تموت بعناء وألم ، وهى مغطاة بالخرق ، راقدة على ألواح صلبة ، وتحت رأسها كيس . كانت حياتها كلها قد انقضت فى صراع مرير مع الحاجة اليومية ؛ لم تعرف سروراً ، ولم تذق شهد السعادة . وقد يحسب المرء أنها ستفرح بالموت ، بخلاصها وراحتها ، ولكنها ظلت - ما صمد كيائها المحطم ، وماج صدرها فى ألم تحت اليد الباردة التى كانت تثقله ، وحتى فارقتها آخر قواها - ظلت ترسم الصليب على صدرها وتهمس :

رب اغفرلى خطايائى ؛ ولم تختف من عينيها نظرة الخوف والفرع من النهاية إلا مع آخر ومضات الشعور .

وأذكر أنى شعرت آنذاك ، عند فراش العجوز الفقيرة المحتضرة ، بالجزع من أجل زينايدا . وتمنيت أن أصلى لها ، ولأبى - ونفسي .

وهنا يحسن بنا أن نقف . لقد كنا فى حضرة فنان عظيم ، وإنسان رقيق ، يحتاج إليه هذا العالم الحرون المر العنيد . وما لم يحل النمار الكامل بالمدينة على أيدي أولئك الماديين الذين دفعوها إلى حافة الجنون ، فسيمقى تورجنيف فيما أرى قوة تزداد عصرية كل حين ، لأنها قوة عالمية وروحية . ولكنه لن يعيش بأرائه . فما من روائى يعيش بأرائه ، ولو كان تولستوى . ولكنه سيعيش ، كما يعيش تولستوى فى «أناكاريتينا» لأنه يعرف كيف يحضر رائحة امرأة وملمسها ، وكيف يحبها ، وكيف يغفر لها خطاياها كالآلهة أنفسهم .

إنه يعرف كيف يمكننا من أن نتخيل ثانية ونستقبل فى أنفسنا تفرد كل تجربة إنسانية : المعجزة الفذة فى أن يحيا كل رجل وكل امرأة ، لأنه - مثلاً - لا يعرف كيف يصف امرأة أو كيف يحلل شخصيتها فحسب ، بل يعرف كيف يحضر رائحتها وملمسها وحضورها ، وكونها هى إياها ، كما تعلم فى أعماق قلبها أنها هى وليست شخصاً آخر ؛ ويعرف ، بذلك ، كيف يحبها رغم جميع أخطائها ؛ وكيف يمتنع ، فى حبه لها ، عن الحكم عليها ؛ وكيف يصلى لها - إذ لا يدعى أنه يغفر لمخلوق - حين يصلى لنفسه .

# تولستوی : الحرب والسلام

عن كتاب : Reflections in a Mirror, First Series



ما « الحرب والسلام » ؟ <sup>(١)</sup> إنها ليست رواية ، وليست قصيدة من باب أولى ، وليست سرداً تاريخياً كذلك ... لاتكاد هذه الكلمات تقرأ حتى ينهض ألف قارئ ليستذكروا إدراج مثل هذه الهرطقات الثلاث فى جملة واحدة . ما أشد حذقة النقد وانحرافه إذا قال فى مثل هذا المقام : إنها ليست رواية ! ألم يجمع عشرات من الثقات على القول بأنها أعظم رواية كتبت ؟ وإذا لم تكن رواية ولا قصيدة ولا سرداً تاريخياً ، فماذا تكون إذا ؟ إن هذا هو السؤال الذى كان توأستوى نفسه يسأله . فإذا كان أحد من الناس منحرفاً ومهرطقاً ومتحذلقاً فقد كان توأستوى كذلك . فهذه الجملة هى كلامه ، إلا أن علامة التتصيص رفعت لحظة لغرض .

وقد كتب تعليقَه ونشر فى سنة ١٨٦٨ ، بينما كان العمل نفسه حياً فيه ، فإن المجلدين الأخيرين لم يخرجوا من المطبعة إلا فى السنة التالية . وبعد ذلك بزمَن طويل ، عندما تغير رأيه فى الفن ، وراح يجهد لجعل العالم كله - حتى العالم الذى خلقه من قبل - يتفق فى عقله مع الخلقية الاجتماعية التى اعتنقها فى الشطر الأخير من حياته ، أعتقد أنه كان يفكر على نحو آخر . فقال : « فى الحرب والسلام ، أحببت انفعالات الشعب التى نبعت من حرب ١٨١٢ ... وقد حاولت أن أكتب تاريخاً للشعب » . ولك أن تقارن هذا القول بتتمة دفاعه القديم ( ١٨٦٨ ) . فعندما ظهر الجزء الأول من كتابه قال له بعض الناس إن طابع العصر « لم يكن محدداً إلى درجة كافية » . والظاهر أنهم كانوا يعنون بذلك مايعنيه الناقد المحدث إذا قال إن وجهة نظر توأستوى كانت شديدة الارستقراطية ، وإنه لم يبرز التحكم الطبقي كما ينبغي . فكتب : « أنا أعلم ما هى خصائص العصر ، التى لايجدها الناس فى روايتى : إنه فظائع الرق ، وحبس الزوجات ، وجليد الأبناء الكبار ... إلخ . » ويعد أن دفع هذه التهمة عن نفسه بقوله إن تأكيد هذه الفظائع معناه تشويه الحقيقة ، أضاف بهوء .

« لقد كان لذلك العصر خصائصه ( ككل عصر ) ، وهذه الخصائص ناتجة عن التباعد السائد بين الطبقة العليا والطبقات الأخرى ، وعن الفلسفة الدينية لذلك العهد ، وعن خصائص التربية ، وعن عادة استعمال اللغة الفرنسية إلى غير ذلك . وهذا هو الطابع الذى حاولت أن أصفه بقدر ما استطعت . »

" War and Piece . by Leo Tolstoy, Translated by Louise and Aylmer Maude, with (١)  
an introduction by Aylmer Maude .

وهذا مختلف جداً عن قوله . « وقد حاولت أن أكتب تاريخاً للشعب » إلا إذا أخذت كلمة « الشعب » على أوسع معانيها .

« الحرب والسلام » ليست إذن رواية ولا قصيدة ولا سرداً تاريخياً ولا وثيقة ماركسية . فما هي ؟ هناك وجه من الصحة في القول إنها ارتجال ضخم حول فكرة مزبوجة ، ولكننا إذا قلنا ذلك فيجب أن نحرص على ألا يساء فهم كلمة « الارتجال » ، وأن يحدد فرضنا عن الفكرة المزبوجة تحديداً واضحاً . فلم يكن تولستوى مرتجلاً بمعنى كونه غير حريص على فنه ، أو زاعماً في زهو أن الشكل الفني ليس بذى خطر . إنما ينحصر ارتجاله في قدرته على أن يرد الخصلة التي أفسدت كثيراً من الكتب ، ولا سيما الكتب الطويلة ، فضيلة لكتابه وأعني : أن الرجل الذي بدأ الكتاب لم يكن هو نفس الرجل الذي أنهه . فقد كان الشكل الذي اختاره مرناً ، أو على الأصح لينا بحيث لم تكسره التغيرات التي مرت بالكاتب بل كان يستجيب لها دوماً ، ويبحث لم يكن قط محبوباً في هذا القالب ولا مقيداً فيما يهم أن يقوله بما سبق أن قاله ، بل كان يتترك كل يوم - على حد تعبيره - « قطعة من لحمي في المحبرة » . أما عن الفكرة المزبوجة فيكفي أن أقول الآن إن ما أعنيه ليس هو ذلك الانفصال بين القصة الشخصية والمحنة الوطنية ، الذي أبرزه برسي لبوك في تحليله البارع ، بل هو فكرة مزبوجة كما أن الزواج الكامل مزبوج ، منتجة للوحدة كما يمكن أن يكون مثل هذا الزواج منتجاً للوحدة على الرغم من تباعد الاهتمام والموضوع ، وما أطلقنا عليه اسم « الارتجال » والوحدة التابعة من ثنوية الفكرة ، يرجعان في الواقع إلى أصول واحدة . فيبحث أحدهما ويبحث الآخر هما بحث واحد . ومن الصعوبات الأساسية في رؤية الكتاب ككل أنهما يجب أن يؤخذوا واحداً بعد واحد .

وحين يعاود المرء قراءة هذا العمل الضخم ، يشعر شعوراً مستمراً وملحاً بحضور تولستوى فيه . فحرارة شخصيته لا تظهر في مناظر الحب ومناظر الحرب فقط ، بل إنها تظهر في المناقشات التاريخية نفسها . وطريقته التاريخية بعيدة غاية البعد عن طريقة فلووير من ناحية وستندال من ناحية أخرى ، فلا هي موضعية ولا هي ساخرة ولا هي رومنطيكية ولكنها طرح لنفسه في المادة التاريخية وتلقيح بنفسه لها ، فسواء أوصف إمبراطوراً أم موقعة أم ترك القصص ليلتفت إلى المؤرخين ويردهم إلى الجادة فأنت واجد أبداً وميض إقناعه أو حماسه - أو اعوجاج فكره إن شئت - في الكتابة . لقد كانت لديه أكوام من الوثائق والملاحظات والخطط ولاشك أنه كان حين يلوى إلى



فراشه كل ليلة يعلم ، أو يظن أنه يعلم ، ماسيكتبه في الغد وكذلك كان يفعل بوجه ما . ولكن خياله يكون قد جرى بالليل في يقظته ومنامه ونظريته عن حتمية التاريخ قد انبثت غصناً جديداً . وهو نفسه تغير فإذا عاد إلى مكتبه كان ذلك الغير دائماً هو مايطبعه على كتابه . والنظام الذي يأخذ به كتاب « آخرون أنفسهم ينحصر غالباً » - وينبغي أن ينحصر - في التزامهم الخطأ الأصلية والشكل المعد لعملهم . وليس هذا مجرد ثبات - فالثبات ليس فضيلة كبيرة - ولكنه وسيلة للتعميق وسيلة قيمة كما عرف شكسبير وورد سورت حين اختار أن يكتب سونيتات لأنهما وجدا في ذلك الحبس الشكلي إطلاقاً للروح . ولقد كان النظام الذي أخذ به تولستوى نفسه مختلفاً في نوعه ، ولكنه لايزال نظاماً . فلم يكن مبدراً في عبقريته ينبسط وينطع في إهمال ويظل يكتب وعيناه تتوران منتكباً جادة الاعتدال . ولكن النظام الذي أخذ به نفسه - وقد كان هو نضال حياته الخاصة بعد أن زهد فيه نضالاً فنياً بزمان طويل - كان من ذلك النوع الذي يطلب جزاء كما طلب بيبير جزاءه في نسيان الذات يكون المرء صادقاً مع نفسه . ولو حذف تولستوى تلك المناقشات التاريخية ولو قال : « هذه ملة يجب أن تترك . إننى أكتب قصة وليس لهذه دخل في القصة » - لو فعل ذلك لما كان صادقاً مع نفسه فإن موضوع المناقشات التاريخية كان هو نفسه ذلك الصباح . وكان لابد له أن يرتجل لأن حيويته إنما كانت تفيض من خلال شبكة ارتجاله المعقدة ( كما كانت حيوية تورجنيف تفيض من خلال قناة محكمة . قناة الشكل المعد ) . واستطرادات تولستوى يمكن أن تشير الغيظ كمقالاته الأخيرة ولكنها لا تكون أبداً عادية ولا خالية من اللون . وما أكثر ما يذهب الغيظ بعد جملة أو جملتين وتنسى القصة التي تركت ويوجد الاستطراد قديمه وتستحوذ حكمة الارتجال ( أو عناده ) على القارئ ! وقد تذكر أن بيبير كانت فيه عادة أشبه ماتكون بتولستوى فهو يتكلم ويفكر في شئ ما بينما تتكلم نتاشا وتفكر في شئ آخر :

« سألت : أنترى فيم أفكر ؟ إننى أفكر في يلانوف كرتايف . أنتحسبه يقر على خطئك الآن » .

ولم يدهش بيبير للسؤال ، فقد كان يفهم ماتفكر فيه زوجته .

رد : « بلاتون كرتايف ؟ » - وأعمل فكره محاولاً بإخلاص ظاهر أن يتخيل رأى كرتايف في الموضوع . لا أظنه يفهم ... ولم يدهش بيبير للسؤال . فقد كان يفهم ماتفكر فيه زوجته ، ولكن ربما فهم .

فقالت نتاشا فجأة : « شد ما أحبك ! »

كيف علم تولستوى أنها ستقول ذلك فجأة ؟ إن هذا العلم جزء من ذلك الإلهام المنطوى على نسيان الذات الذى مكته من أن يخاطر بمالم يكن ليجرؤ على المخاطرة به أحد غيره ، أعنى إملال قارته . فقد كان مثل بيير قادراً على أن يخاطر بأى شئ مادام صادقاً مع أرتجالاته . فهذه الارتجالات ليست هى مايتوقعه القارئ أو يرغب فيه ولكنها - حتى فى أخطائها - تعبير حار عن تولستوى نفسه أن نتاشا تصيح : « شد ما أحبك ! » والحق أنه ليس هناك شئ آخر يمكن أن يقال .

وهذه الموهبة نفسها فى الارتجال ، وهذه القدرة نفسها على إثارة الحب باستخدام تلك الموهبة ، تظهران فى الفقرات الشخصية من ذلك الكتاب الفريد بأوضح مما تظهران فى الفقرات الفلسفية . ولم يسأم النقد قط من ملاحظة السهولة الفذة التى ينفت بها تولستوى حياة فى كل منظر . ولكنه اكتفى أحياناً بأن ينسب إلى هذه الخاصة المشتركة بين النواحي اللحمية والبيئية أو الرومنطيقية فى الحب والسلام ماينتج عنها من شعور بالوحدة والاستقامة . ولكننا يجب أن نمضى إلى أبعد من هذا . فليس بكاف أن يقال إن تولستوى قادر على أن يكتب بحيث يغطى الوصلات أو يبهز عيني القارئ فلا يراها . إنما الذى يجب أن يقال إن لمعانه وواقعيته يختلفان فى النوع ، لا فى الدرجة فقط ، عن لمعان غيره من الأساتذة وواقعيتهم . وقد يصلح المنظر الذى يأتى فى أول الكتاب بين الصبية نتاشا ويوريس فى كوخ النباتات مثالا على ذلك لأنه منظر أليف كفاية ماتكون الألفة . وإذا كان ثمة شئ يقينى بين مخاطر النقد الذى يعتمد على الأدلة الداخلية فمن المؤكد أن تولستوى كان يرتجل على معنى الارتجال الخاص به وهو يكتب هذا المنظر لايتمكن أن يوجه إلى الكاتب المبدع سؤال أصعب من هذا : « هل شخصياتك صور لأشخاص حقيقيين ؟ » والجواب دائماً : « نعم » وينفس الصدق ( لا أدري ) . ولو سئل تولستوى عن نتاشا وقريبته الصغيرة تانيا لكان جواب تولستوى هو هذا الجواب .

فأحياناً كانت نتاشا فى عقله هى تانيا ويمقدار كونها تانيا كان كل رجل يوجد بينه وبينها علاقة وجدانية فى تلك اللحظة يتشبع بشخصية تولستوى . ولايمكن أن يزعم أحد أن شخصية بوريس كانت فى المجرى العام للكتاب شخصية كونها المؤلف من سيرة حياته ؛ فموقف تولستوى منه فى معظم الأحيان موضوعى ومتباعد ؛ ولاشك

أنه أراد ذلك عندما وضع خطة الفصل الخامس من الكتاب الأول ؛ ولكن حين قفزت البنت الصغيرة فجأة على برميل ( لتكون أطول منه ) ( وعانقته بحيث التفت ذراعاها التحيلتان العاريتان فوق عنقه ورمت شعرها إلى الخلف أو قبلته فى شفتيه ) - تخلى تولستوى عن خطته ( كان بوريس على شئ من السماجة قبل هذه اللحظة وسيعود سمجاً بعدها ) وارتجل أحد ارتجالاته الرائعة نافخاً الحياة فى بوريس بعملية معجزة ، عملية صب نفسه فى ذلك الشاب الذى كان من قبل معتما .

قال : نتاشا ، تعلمين أنى أحبك ولكن ...

فقاطعت نتاشا : تحبى ؟

أجل أحبك . ولكنى أرجوك ألا نفعل هذا ... بعد أربع سنوات سأطلب يدك .

ففكرت نتاشا ثم راحت تعد على أصابعها الصغيرة النحيلة ثلاثة عشر ، أربعة عشر ، خمسة عشر ، ستة عشر ... حسناً ! إذن اتفقنا ؟

وأضاعت وجهها المتشوف ابتسامة فرح ورضى وأجاب بوريس : اتفقنا ! قال البنت الصغيرة : إلى الأبد ؟ حتى الموت ؟

ليس من الضروري أن نعرف العلاقة بين تولستوى وتانياً التى عرفها حين كانت فى مثل هذه السن ، لنشعر أن الكاتب يدخل بشخصه فى هذا المنظر ، أو لنثق أنه كان مرتجلاً ، خالياً من الشعور بالذات إلى حد أن تولستوى لو سئل بعد ذلك هل كان هذا المنظر مشتقاً من حياته إلى حد ما لكان من الجائز أن يجيب « نعم » وأن يجيب بنفس الصديق : « لا أدرى » . فهو واحد من المناظر التى كتبت « والفنان ناتم » وإن كان من الجائز أن كل كلمة قد اختيرت بعناية وروجعت بعناية . وقد كانت الكتابة بهذه الطريقة هى أجمل موهبة عند تولستوى . فلا أحد غيره استطاع أن يستخدمها فى كل شئ كما استخدمها هو . فى مناقشة تاريخية بحيث يشتعل « برودها ، بحرارة شخصه فيها . فى صالون فى حفلة سباق فى عريضة سكارى ، فى إعطاء أنا كارنينا طابع أنوثة لاتنظير له فى الأدب ، فى إعطاء قبلة نتاشا خفة وحرارة وواقعية تأخذ بمجامع القلب .

فيم استخدم هذه القدرة العظيمة الموحدة عند كتابة هذا الكتاب ؟ إنه السؤال القديم : « ما الحرب والسلام » ؟ بعد أن يقول لنا تولستوى إنها ليست رواية ولاقصيدة ولاسرداً تاريخياً ، يحاول أن ينبئنا ماهى : « والحرب والسلام ، هى ما رغب الكاتب

أن يعبر عنه ، واستطاع أن يعبر عنه ، فى الشكل الذى عبر فيه . ولو كان هذا الإعراض عن الشكل المتعارف فى عمل فنى أمراً معداً من قبل لبدأ فى إعلانه فى جريدة وتطاول ... » هذا كل مايقبضنا به . والفقرة تلوح غامضة أولاً ، ولكن ألا تبدو فجأة حافلة بالمعنى إذا تأملناها فى ضوء ماسبق أن قلناه عن « الارتجال الخالى من الشعور بالذات » . لقد كان هناك شيئان « رغب الكاتب أن يعبر عنهما واستطاع أن يعبر عنهما » نفسه فى علاقته بأفراد من الرجال والنساء ، وشعوره بالقيم فى مجتمع ينظر إليه نظرة تاريخية . هاتان هما الفكرتان ، وهما فكرة واحدة . ولأنهما فكرتان ، ويجب أن تعالجا على نطاق ضخم ، يبدو أن فى الكتاب انفصالا ومع ذلك فهما فكرة واحدة ، لأن شعور الإنسان بالقيم هو نفسه ، ويتغير بتغيره . فهو نتاج خبرته وأرائه . وقد كان هذا « النتاج » هو « مارغب الكاتب أن يعبر عنه واستطاع أن يعبر عنه » . لا فى شكل الرواية التقليدية بل فى ارتجال تاريخى واجتماعى « غير معد من قبل » .

هنا إذن الانفصال الذى لاحظته القراء ، وهنا الوحدة الجوهرية التى شعروا بها . وهذه الثنوية جعلت كلا من النقد التحليلى والنقد التآثرى « للحرب والسلام » عسيراً ، ولعلها هى أصل الصعوبة التى يصادفها بعض القراء إذ يجدون فيها نوعاً من الخلط الذى ينفرهم منها . إن الخلط موجود ، ولكن أمره مفهوم عند القارئ الذى يكتشف أن المطلوب منه ليس هو تلقى انطباع واحد من عبقرية تولستوى فى وقت معين بل النمو معه ، والاستسلام للتغير كما يستسلم له والاستجابة لارتجالاته . لقد كان يسير ، وهو يكتب ، نحو أزمة حياته التى سميت بتحول إيمانه . فنحن مواجهون بنقيضة هى أنه بينما كان يكتب عملاً فذاً كان عقله يعد ثورة فى قيمه الفنية والأخلاقية .

وقد كانت الناحيتان فيه ، الفنان والمعلم ، على أن تنفصلا وشيكا ، وينور الانفصال موجودة فى « الحرب والسلام » ولكن الانفصال لم يكن قد جاء بعد : والزواج - إن جاز لنا أن نعبر بهذه الكلمة عن الارتباط بين الدافعين فى عبقرية تولستوى كان لايزال قائماً ، وإن كان كالزواج بين نتاشا وببيير اتحاد كائنيتين جد مختلفتين ؛ اتحاداً فيه توتر عندما كانت نتاشا وببيير يتفردان كانا « بيدان فى الحديث كما لايمكن أن يتحدث إلا زوج وزوجة ... فهناك موضوعات كثيرة تطرق فى وقت واحد » . ومع ذلك « فإن هذا الحديث عن موضوعات كثيرة فى وقت واحد لم يكن يمنع التقايم الواضح ، بل على العكس كان أقوى دليل على أنهما جد متقاهمين » . لقد كان الخطر

عليهما ؛ كالخطر على تواستوى ؛ هو الإسراف فى المنطق . وكانا أقرب إلى الأمن -  
مثله - حين يرتجلان نون وعى بالذات . « فعندما كان يبدأ فى إثبات شئ أو الكلام  
بطريقة جدلية هادئة ، وتحنو هى حنوه ، كانت تعلم أنهما مقبلان على شجار » .  
والقياس المنبئ عن حياة تواستوى نفسه قريب إلى درجة توشك أن تكون مؤلمة .  
فقد كان على وشك أن يحطم زواج حكمته بفنّه بعد قليل ، بكلامه الجدلي ومحاولاته  
الدائمة أن يثبت شيئاً ما . لقد كان على وشك أن يسأل : « ما الفن » ؟ ويجيب  
بجواب أخلاقى ، وما عابت نتاشا قط تصبح منديقة : « شد ما أحبك ! » ولا تقبله  
فى شفّتيه .



## پول شرلین

من کتاب : Reflections in a Mirror, Second Series





شهرة الشعراء من شأنها أن تستقر آخر الأمر حتى يمكن أن يقال كما قال « جان موريا » فى تأبين فرلين : « ولكن لنخل ذكر المدارس جانبا فهنا ، اليوم ، لا يوجد إلا شيء واحد ، وهو الشعر » - بون أن يردف هذا القول بما قاله موريا على الأثر : « وغداً يمكننا ، بل يجب علينا ، أن نعيد منازعاتنا من جديد . » واستقرار الشهرة آخر الأمر مسوغ لعادة النقد فى الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة فنان ، تلك العادة التى تبدو تحكمية مملّة . أما محاولة إعادة تقييمه بعد مائة عام من مولده ففيها مخاطرة أكبر ، ولكن المرجح أننا - فيما يتعلق بفرلين - لانكسب كثيراً بالانتظار <sup>(١)</sup> فمن المستبعد أن يجد النقاد فى سنة ١٩٦٦ أن الآراء فى زمنهم حول هذا الموضوع الشائك أكثر اتفاقاً أو أقرب إلى الإجماع مما هى فى أيامنا . إن شهرة فرلين شهرة قد لا « تستقر » أبداً ، ولعل من المفيد أن نبحث عن السبب فى ذلك . وأول ما يلاحظ أن أحداً لم ينجح قط فى ربطه بمدرسة ما ، وإن كان كثيرون قد حاولوا ذلك . وقد بدأ هذا الخلط فى حياته . فعندما اتسعت شهرته فى أواسط العقد التاسع ، وبدأ الشباب يحتشون حول منضدته فى المقهى ويدعون نسبته إليهم ، نسي الكثيرون أنه بدأ برناسيا ، وأن كثيراً من أعماله التى أصبح لها الآن أثر ثورى فيما يبدو قد كتبت ، بل نشرت ، منذ زمن طويل . فقد كان حينما نزل - فى تنقله بين السجون ، والمستشفيات والمدارس فى إنجلترا وفرنسا ، والمساكن الحفيرة خلف الحوائيت - يحتفظ بمخزن لعمله بطريقة ما ، ويخرج منه بين الحين والحين مجلدات يصعب اتخاذ ترتيب نشرها دليلاً على تاريخ القصائد المتضمنة فيها . ولو كان هذا كل شيء لما تعذر حل مشكلة أولئك الذين أرادوا أن يربطوا فرلين بمدرسة ما ، أو أن يتتبعوا تطوره من مدرسة إلى مدرسة . فقد كان من الممكن ولاشك ، ببذل جهد نحو الترتيب الزمنى قائم على التواريخ المحققة والأدلة ، أن يحصلوا على مادة تمكنهم من تجديد مكانه .. مادة إذا أرخت ورتبت فربما أتاحت لهم ( لو كان غير ما كان ) أن يعينوا عهداً برناسيا ، ثم تأثيراً رومنتيكياً متزايداً ، ثم عهداً من التصوف الكاثوليكي لبابه « الحكمة » وأخيراً عهداً من التحرر (أو الانسداد) الوثني . ولكن هذه الجهود كلها مقضى عليها بالفشل فعندما كان فرلين فى سجنه البلجيكي حيث مر بالتحول الدينى الذى أنتج « الحكمة » ، كتب قصائد

(١) ولد بول فرلين فى ٢٠ مارس ١٨٤٤ ، وتوفى فى ٨ يناير ١٨٩٦ . وقد ظهرت هذه المقالة فى أول

أبريل ١٩٤٤

متطرفة فى الغزل أيضا ، وحسب المرء أن ينظر الحصاد الغريب من الشعر والنثر الذى جمع فى المجلد المنشور بعد وفاته ( Oeuvres Posthumes ) ليدرك أننا نكاد لانبالغ إذا قلنا إنه كان قادراً على أن يكتب أى شئ فى أى وقت بأى أسلوب من أساليبه .

وهذا ولاشك قول شديد السعة ، رمى به عن قصد للتنبيه إلى ناحية خاصة فـرلين – طبيعته الإنسانية وطبيعته الشعرية – لها المحل الأول فى تقديره إنساناً وفناناً ولنسمها مؤقتاً سذاجته – وهى كلمة يجب أن تخصص فيما بعد يمكن أن تصلح – إجمالاً للفكرة وهى – بعد كلمة هو ، استخدمها ليصف خصلة أحبها .

« ... يبدو لى أن السذاجة صفة من أعز صفات الشاعر ، يجب أن يعتمد عليها حين تعوزه صفات أخرى » .

وقد اتخذ السذاجة عنده شكلاً خاصاً منفصلاً كل الانفصال عن فكرة البساطة ، فقلما وجد إنسان أقل منه بساطة أو أكثر سذاجة ، لأن السذاجة فيه كانت إبرازاً للضعف – مبالغة فى الضعف حتى أن ماينتهى عند غيره من الناس إلى مجرد الرخاوة وفقدان العزيمة يصبح فيه قدرة فريدة على تلقى الانطباعات فلم يكن له درع ولا مقاومة ولا قشرة ثبات ، ولم يبق له من كل تلك العناصر التى تكون مانسر بتسميته قوة الشخصية إلا الاندفاع والوفاء فى تثبيت لعواطف ماتت . وهذه الصفة تظهر فى حياته ظهوراً فادحاً ، وتظهر فى عمله عبقرية أبولية لا نظير لها فى الأدب ، لأنها اقترنت بموهبة موسيقية لاتضارع . لقد بذه آخرون عمق بحث فى روح الإنسان وجسده ، وبذل موسيقى وحنو لحن فى التغنى بعوالم أعظم ، ولكن أحداً لم يستجب لكل لمسة وهمسة من التجربة استجابة أكثر اهتزازاً وأشد حرارة – لوقتها – منه . لقد كان حياً إلى درجة مخيفة . وفى أوليات أيامه ، عندما كان يتبع مواضع الرصانة البرناسية ، استطاع أن يكتب فى « أغنية البرءاء » ما لوجاء من قلم آخر لكان مجموعة من الأبيات الشككية ، وأن يحملها لنهاراً وحينئذ شخصياً عميقاً :

« نحن البرءاء »

ذوو العصابات المبسوطة ، والعميون الزرقاء

نحيا شبه مجهولين

فى الروايات التى نقرؤها قليلاً ... »

والنهاية « الساتورية » الخفيفة لتلك الشطحة لاتقل شيئاً من سذاجتها الفريانية .  
وله أبيات بعد ذلك بسنوات ، فى « موازاة » التى وصفها بأنها مجموعة « دنيوية » ،  
جداً « بل فى » أغان لتكريمه « وهى دون السابقة بكثير ، له أبيات وقصائد كاملة تظهر ،  
فى سياق شديد المناقضة لسياق « البراءة » ، كيف كانت تنفذ فيه التجربة من ألف  
زاوية ، كأنما كل الحواس وكل الذكريات وكل النذر لاتزال أبداً تمطر سهاماً على رجل  
عاجز عن أن يسند ظهره إلى أى حائط .

فهو يجلس إلى المنضدة ويتأمل يديه ، ويبدأ يخافهما :

« أخاف إذا أراهما على المنضدة .

تدبران أمراً رهيباً ، صارماً ، عنيفاً » .

وفجأة تندفع حدود الفزع خارجة وقد ارفعت مصاريع العقل :

« اليد اليمنى فى يمينى ، والأخرى فى يسارى ، وأنا وحيد .

والخطوط فى الحجرة الضيقة تتخذ شكل كفن .

« الريح فى الخارج لاتنقطع عن العويل .

والمساء يهبط ختوئاً ...

آه لو كانت هذه أيدي حلم .

لكان خيراً ، بل شراً ، بل خيراً » .

إن الأصداء الداخلية والإيقاع الأخير العجيب ، الذى يشبه عزف موسيقى سماوية ،  
هما توقيع شرلين الألبى ، مهمان فى كل بحث عن تأثيره فينبغى أن نلاحظهما عابرين ،  
ولكن القصيدة تلفت النظر قبل كل شئ - بكونها - مع صغرها - دليلاً على أن الشاعر  
تقتحمه التجربة . وأكبر مثال على ذلك ديوانه الدينى « الحكمة » ، وإذا نظرنا إليه هذه  
النظرة فإننا لانتورط فى سخافة القول بأن صاحبه لم يكن صادقاً فى تحوله إلى  
الإيمان لأنه سرعان ماعاد بعد ذلك إلى المواخير والحانات . « فانهدام الصدق » عمل  
من أعمال الفكر ، وهو عمل إيجابى ، أما تحول شرلين إلى الإيمان فيبدو أنه كان  
تسليماً لكل شئ آخر فى حياته . والفرق بينه وبين غيره من الناس هو فى تسليماته

المطلقة . فلم يخدمه سهم بل ذهب السهم كلها إلى صميم فؤاده . ولكن واحداً منها لم يمت إحساسه ولا هداً عذابه ، ولا هو أخمل عبقريته إلى قبيل النهاية . وغيره من الناس يميزون بين السهام فيتجنبون بعضها ويتقون بعضاً بترس ، ولكن ثرلين لم يكن يميز لأنه - وهو فنان - كان يرغب بوحى من فطرته أن يطعن مرة بعد مرة وكان - وهو إنسان ينشد السلام - يهرب مرة بعد مرة . وكان ذلك هو معنى حياته بالنسبة إلى فنه ، وهو التوتر القائم بينهما .

وفضيحة حياته كبيرة تهىء كل الأدلة لمن يهمهم أن يحكموا عليه حكماً أخلاقياً . ولا حاجة بنا إلى بحثها هنا . فلم يكن ثرلين بوهيميا باختياره . وليس من فنان عظيم كان بوهيمياً باختياره . فالبوهيمية هى مسألة التأفهن ، والفنان الذى يجد نفسه غارقاً فيها يشنق شوقاً عنيفاً إلى الهرب منها .

وقد كان هذا الشوق هو النوع الوحيد من الثبات الذى عرفه ثرلين . عدا فنه . وعندما اكتشف - لدهشته - فتاة لم تنفر من قبحه ، أقدم على الزواج منها ، أعنى أنه استسلم من توه استسلاماً تاماً لفكرة حياة عائلية مليئة بالعاطفة . وسلسلة القصائد المسماة « الأغنية الطيبة » ، والتى كتب معظمها أثناء خطبة طويلة الأمد ، مليئة بأحلامه فى الاستقرار والسلام .

« المدفأة ، ونور المصباح الضيق ؛

والحلم والإصبع على الخد .

والعينان غارقتان بين العيينتين المحبوتين ؛

وساعة الشاى إذ يرسل بخاره ، وقد طويت الكتب ... » .

ولما افترقا ، إذا به وهو الذى لم يكد يشكو المجتمع أو مصائبه الخاصة ، التى كانت شاعريته تزيد من قوتها وعمقها ، واستسلامه يزيد منها دائماً - إذا هو يقول :

« وأخيراً ضاق صدرك .

على أن هنا - والأسفاه ! - غير عجيب :

فأنت صغيرة السن !

واللهو طبع مر فى العمر النضير !

فإن كان قد أعوزه الأمن والسلام مع زوجته فليبحث عنهما في مكان آخر - في الريف مع أقاربه ، أو في مدرسة إنجليزية حيث يطم أى شئ في مقابل طعامه وسكنائه ، أو موظلاً صغيراً في « أوتيل دى ثيل » ، فقد تولى مرة هذه الوظيفة وأحسن القيام بها . وعندما ضاعت منه ولم يجد عملاً يؤويه انساق عاجزاً أمام كل ربح تهب ، وكان رامبو إحداها والشراب ثمانية . كان دائماً يبحث عن ملجأ - في مزرعة ، أو في الرحلات ، وأخيراً في سلسلة طويلة من المستشفيات . وكان ينفي نفسه عن كثير من هذه المرافئ لأنه كانت فيه تلك الخصلة العاجزة الأخيرة في الرجال الضعفاء : عادة العمل القاطع ، والهروب المفاجئ ، في عصبية وبنون تفكير . ولم ينفي نفسه عن المستشفيات لأنه كان فيها بعيداً عن الشراب الذي كان هو السبب في حالات عنفه دائماً . وقد تعلق بالمستشفيات وكتب عنها بحب ، ففيها كان يكفى مثوبة كل شئ ، ويتخلص من كل هم ، ولا يعود ضعفه خطراً بل فضيلة سلبية ، وكان يخلو للكتابة .

لماذا لا يفهم الناس إلا قليلاً أن السلبية قريبة إلى قلب كثير من الفنانين قد تختلف في الدرجة ولكنها واحدة في النوع ؟ بعد قصة إطلاقه الرصاص على رامبو ، استبدل فرلين من تلك الصلبة نعمة الحبس الانفرادي في السجن ، وقد كانت بركة عليه حقاً ؛ هكذا جعلتها طبيعته . ومع أن مجموعة أعماله عزيزة الآن ، فهناك لحسن الحظ طبيعة جيدة من « الحكمة » ، نجد فيها تعبيراً عن العاطفة الدينية التي شعر بها في سجنه ، وليس من أوابد الظن في شئ أن نقول إنه لو كان أصلب نفساً لكان تأثير هذه العاطفة فيه آنذاك أقل أو للزمت مدة أطول . أما الواقع فهو أنها وجدته خالياً من كل مقاومة كما وجدته كل تجربة ، فاحترقت شغاف قلبه ونفذت منه منتجة ماكانت تنتجها كل تجربة : فلا تغير دائم في الشخصية بل لا توقف يذكر في انسياقه المستمر ، لكن غناء ، معجزة شعرية ، سذاجة ملؤها البصيرة ، ماكان غيره ليصل إليها إلا بالصبر على التقوى .

« عطور ، ألوان ، نظم ، قوانين !

الكلمات تفرع كالفراريج ؛

واللحم يشق على الصليب » .

\* \* Sagesse., by Paul Verlaine . Introduction by F.W. Stokoe. (Cambridge University Press, ) .

إنه هوفرلين الذى كتب :

« هذه فاكهة وأزهار وأوراق وغصون ، ثم هنا قلى الذى لا يخفق إلا لك » .

وليس كآسלוويه أسلوب استجاب لموضوعه بمثل هذا المزيج الرائع من المرونة والدقة . ولكن يجب أن نلاحظ أن فرلين لم يكن يتعلم أمام شئ ما فكما عمق أنفعاله إزداد إيقاعه صفاء ونفحة نقاء :

« رياه يا رياه ، ثمة الحياة ،

يسيرة لطيفة .

هذا الخريف الهادئ .

يأتى من المدينة !

ماذا فعلت أبهذا الباكي بلا انقطاع

خبرنى يا هذا ، ماذا فعلت بشبابك ؟ »

إنك تجد هذه المقطوعة فى جميع دواوين المختارات . فالاستشهاد بها تسامح مع النفس ، إلا أنه لا يمكن تجنبه ، لأنك تجد فيها جوهر فرلين : حنينه إلى الهدوء ، ودهشته منه ، وقبوله الفورى له ! ثم قدرته على الاستسلام ، التى كانت فى حياته ضعفاً مذلاً ، وفى فنه نشوة : فوق كل شئ سذاجته التى عبر عنها بموسيقى براقة باطنية ، كأنما كان فى رأسه ملائكة فاستطاع أن يقول إن السماء زرقاء صافية ببيتين افتتاحيين لا يمكن تحليلهما ولكنهما يفيدان بلبن الجنة :

« السماء فوق السقف ،

زرقاء أى زرق ، صافية أى صفاء ! »

ومثل هذه السذاجة ليست أساساً لمدرسة ، بل إنها لا يمكن أن تقلد إلا وتجعل مقلداً مضحكاً . كذلك ليس فى فرلين « المتموج المختلف » شئ يرضى أولئك الذين يطالبون الفنانين « برسالة إلى العالم الحديث » ، ولا هو كما زعم بعضهم شاهد على ترك الأوزان وفوضى المقاطع ، فقد كان حريصاً على التبرؤ من هذه البدع . فليجرب خلفاؤه ماشاء وا من التجارب ، « إنى أراهم وأصفق لهم حين يجب أن أفعل ذلك » .

أما هو فقد كان يفضل « أن يحافظ على الوزن ، ويراعى وقفة ماداخل ذلك الوزن ، ويختم الأبيات بالقوافي » . ومع ذلك فمن الحق أنه هو وعلمانية ، منفصلين ومجتمعين ، قد فتحا للشعر الفرنسى اتجاهات جديدة ، وكان بودلير هو الأستاذ الذى شرع الطريق . وقد رد ثرلين على أولئك الذين كانوا يريدون منه أن يذهب إلى أبعد مما ذهب ، فقال مدافعاً عن نفسه « يالله ! لقد كنت أظن أنى كسرت البيت وحررتة إلى درجة كافية - إذا أردتم هذه العبارة - حين غيرت مكان الوقفة بقدر ما استطعت ، أما عن القافية - ولكنه فعل ما هو أكثر من تغيير مكان الوقفة ، واستخدام الموسيقى الداخلية أو الصدى ، وتحرير البيت الإسكندرى . لقد سار على آثار « ازواجات » بودلير ، لاتمسكا بنظريته بلى بوحى من أذنه هو ، فمس روح التراث الفرنسى كما مس شكله ، إذ أدخل فى اللغة تلك التوافقات النغمية التى كان نقصها فقرأ فيها إذا قيست باللغة الإنجليزية . لا ! إن أصحاب البدع الثائرة على الشكل يجب ألا يدعوا أن هذا المغنى كان سلفاً لهم ، إلا إذا سرهم أن يعترفوا بهذه المقطوعة التى كتبها بلغة إنجليزية تحمل حقاً نبرتهم الصحيحة :

« إننى ضجر جداً .

فى هذا المقهى فى كاليه .

أترانى محبوباً ، أنا الذى أحبك ؟

إذن سيسرك أن تبكى فى غيابى .

وقد كتبت برقية ،

وأنا أعد آلامى بسبيك .

ولكن ما الغد عندى ؟

سأرحل غداً إلى لندن .

من أجلك إذن يهبط على هذا الحزن الثقيل » .

فمن حيث العاطفة والترقيم وبناء الجمل كان يمكن أن تؤخذ هذه المقطوعة مأخذ الجد على أنها رائعة من روائع الإنهزامية الباطنة فى كثير من كتب المختارات التى صدرت فى العقد الرابع المتقدم ، وإن كانت تسمى : « إجتماع » أو - لتوخى مزيد من الصعوبة - « أقحوانة » . أما ثرلين فقد عنوانها : « فى حجرة المرطبات » . ولكن موريا كان على حق . « لنخل نكر المدارس جانباً . فهنا اليوم ، لا يوجد إلا شيء واحد ، وهو الشعر » .





## في تعلم الكتابة

كلمة الرئاسة في « الاتحاد الإنجليزي » سنة ١٩٥٤

من كتاب : The Writer and His World



الأسلوب ، كما قال الأستاذ ولتر رالى ، لا يمكن أن يعلم . هذا صحيح كل الصحة : فلا يمكن أن يصبح أحد فناناً بالاجتهاد . ولكن من الصحيح أيضاً أنه لا يمكن أن يصبح أحد فناناً ذا أثر دون أن يجتهد . فصفة الفنان هبة من الآلهة يمنحها المرء حين يولد ، تلقى معجز نادر ، يزيد فيه أو ينقص ساعة بعد ساعة حتى يؤتى ثماره أو يموت . واستمرارها كاستمرار المعجزات جميعاً يتوقف على قدرته على تلقيها وإرادته فى تلقيها ، وهذه القدرة على التلقى تتوقف بدورها على تهيئة الفنان نفسه روحياً لتلقى هبة الآلهة ، إنها ليست مانعته عادة حين نتحدث عن عملية تكتيكية . وعلى هذا المعنى لا يمكن أن يعلم الأسلوب .

ومع ذلك فثمة جانب آخر تكتيكي فى عملية الإثمار ، أشبه باستعمال الفلاح لأنواته وتعهده للأرض ، وهذا الجانب التكتيكي من حياة الفنان يمكن أن يتعلم ، ويمكن أن يوصل بالتعلم إلى مدى لا يعود معه تكتيكياً بالمعنى الضيق ، بل يصبح درساً للاستراتيجية العظيمة فى ممارسة الفن . وعن هذا التعلم أتحدث . لا عن تعلم العناصر التكتيكية لفن الكتابة فحسب ، بل عن تعلم استراتيجيته العظيمة أيضاً ، وعن الأمرين كليهما فى علاقتهما بصفة الفنان تلك . التى يمكنهما أن يمنحاهما القدرة ويجلواهما إذا كانت موجودة بالفعل .

قلت إن العناصر التكتيكية فى فن الكتابة واستراتيجيته العظيمة يمكن تعلمهما . ولكن هل يمكن ذلك ؟ سنقول نحن الذين اشتغلنا بالكتابة عمرنا أننا تعلمنا صناعتنا فى شبابنا وإننا لا نزال نحاول أن نتعلمها كل يوم ونحن فى كرسيينا أو عند مكتبنا . ولكننا لم نذهب إلى الأكاديميات أو إلى مدرسة « سيلد » كما يذهب الرسامون الشباب . لقد قرأنا التاريخ أو الأدب الإنجليزى أو الآداب الإنسانية فى جامعاتنا ، ولم يكن شئ من ذلك تلمذة مباشرة فى صناعاتنا بالمعنى الذى نقصده الآن ، ونحن نجد من الصعب أن نصف مم كانت تتألف تلك التلمذة التى نزع أننا مررنا بها . كيف بدأنا ، وكيف نستمر ؟ وكيف يؤهل شاب لهذه الصناعة ؟ وهل ثمة تلمذة للكاتب على الإطلاق ؟

وأمل ألا يظن اختياري لهذا الموضوع حذقة . فلا أجد أعظم منى إدراكاً للأخطاء المضحكة التى يمكن أن يقع فيها الناس نتيجة للحذقة . تلقيت ذات مرة بطاقة بريدية وقحة تحمل هذه الكلمات . « أنت يا من يقال أستاذ فى اللغة » - ( معذرة ، إننى

ناقل ، وقد قصد بهذا الثناء سخريه كما سترون ) - أنت يامن يقال إنك أستاذ  
فى اللغة ، بأى حجة أو عذر يمكنك أن تسوغ هجاء كلمة judgment بزيادة e ، على  
أسلوب الصحافة الأمريكية الركيك ؟ » .

فأجبت على بطاقة بريدية أيضاً « حجتى لما تسميه أسلوب الصحافة الأمريكية  
الركيك هو كتاب الصلوات » .

وتلا ذلك صمت . ومن حسن الحظ أن مراسلى الغضببان لم يلاحظ أن « الترجمة  
المعتمدة للكتاب المقدس » حجة فى صفه ، وإلا لكان من الجائز أن نستمر فى تبادل  
البطاقات إلى يومنا هذا . وعلى كل حال فقد وجدت فسحة من الوقت للملاحظة أنه فى  
الإنجليزية لا يعوزك شاهد من سادة اللغة على أى شىء تقريباً . وهذا يزيد موضوعنا  
تعقيداً . ويزيده تشويقاً أيضاً فيما أحسب ؟ فليس علينا أن نسال فحسب ، هل هناك  
ما يسمى تلمذة فى صناعة الكتابة ، بل علينا أن نسال أيضاً ، من الاساتذة الذين يجب  
أن يتجه إليهم التلميذ ؟

لأحد يجرؤ على أن يغنى فى « كوفنت جاردن » أو يرقص فى « سادلرزولان » دون تدريب ، ولكن كل من يستطيع أن يمسك قلماً أو يثرثر لكاتبة على الآلة يجد نفسه حراً فى أن يجلس مستبشراً بأنه سيكتب كتاباً . ويكاد كل امرئ يفعل ذلك . وإذا كان هؤلاء الهواة المتحمسون خبراء فى مهن أخرى ، يدركون - لذلك - أن أمراء البحر وقادة الجيوش مثلاً يصنعون ولايخلقون ، فقد بيدهم ون بالقول فى تواضع إنهم لا يستطيعون الكتابة ، ولكن لا يمنعونهم من أن يملئوا خمسمائة صفحة ليثبتوا هذه الحقيقة الواضحة والسبب هو أنهم فى صميم أنفسهم لا يعتقدون أنها حقيقة . فهم يظنون أنهم يستطيعون الكتابة إلى حد ما . وهم حقاً يستطيعونها إلى حد ما . وهذه هى الآفة . ففكرة أن هناك صناعة كتابة مثلما أن هناك صناعة جراحة تبدو لهم غريبة ومنفرة إلى حد ما ، أشبه بأن نتحدث عن لاعب ورق محترف أو عن ساحر محترف . ولاعجب فبنت أخيههم « إيفانجلين » كتبت كتاباً رائعاً فى الأسبوع الماضى . هل تصدق يا عزيزى أنهم سيخرجونه فى السينما ؟ وأين الصناعة فى هذا ؟ إنك لايمكن أن تصدق ذلك فى إيفانجلين .

إن فن الكتابة يبدو فى كثير من الأنحاء غير محتاج إلى تلمذة . وسبب ذلك ، على ما أظن ، أن جميع الفنون الأخرى تستند إلى عملية جسمية يجب أن يتدرب عليها الصانع . فلها مواد أو أدوات مادية يجب عليه أن يسيطر عليها ، ولها فى كثير من الأحيان قواعد رياضية يجب أن يعرف كيف يطبقها . وفن الكتابة ليست له عناصر مادية أو رياضية مناظرة . فليست له قوانين للمنظور أو التوافق ، ولا سلام تعزف ، ولا أرجل تقذف فى الهواء . ولاينفخ إلا فى بوق واحد .

ويمكن توضيح الفرق بين فن الكتاب وسائر الفنون الأخرى من هذه الناحية بحكاية . فى صراع العمر مع الكلمات وجدت أن الرسم يمنحنى راحة وجمالاً . وتعددت فى وقت من الأوقات أن أعمل بانتظام فى محترف رسام ، وأشارك فى نماذج . كنت أعمل بنشاط وجد ، وأسر حين ينجح رسم لى وأحزن حين يفشل آخر . وفى تلك الفترة من حياتى كنت وثيق الاتصال بجورج مور ، وأوصلنى عملى معه إلى

صداقة مع ولسون ستير وهنرى تونكس . وكان تونكس فى أخريات أيامه أستاذًا بمدرسة سليد ، وكان مشهوراً بصرامته ، فحرصت على أن أخفى عنه جولاتي فى فنه، حتى فضح جورج مور الأمر ، فأمرنى تونكس أن أبرز رسومي حين نجتمع ثانية للعشاء ، وكان يوماً مشهوداً . كنت أواجه المدفأة و تونكس فى أحد الجانبين وستير فى الجانب الآخر ، وكانت رسومي تنتقل عابرة إياي من يد أستاذ لأستاذ ، وهما يتناقشان حولها ويرسمان عليها وكأني غير موجود . وكان ستير كريماً بحيث قال إنى دقيق إلى درجة عجيبة ، وحسبت ذلك ثناء خالصاً حتى أضاف . « ولكن يجب أن نتطلق . من أستاذك - إنجرس » ؟ فاعترفت أنى معجب إعجاباً لا حد له برسم إنجرس . قال : « هذا ماظننته ، وإن إنجرس لأستاذ عظيم ، ولكن ثمة أساتذة آخرون غير إنجرس » . وبعد أن قال ذلك . غرق فى النوم .

وكانت لستير عادات نمس نؤوم . فلا سهرة تكون سهرة إن لم ينم فيها ، وكان جورج مور يقول شاكياً : « لقد ضيعت نصف عمرى متكلما وستير نائم أو منتظراً الليدى كونارد » . ترك تونكس ستير ينمس وانفرد بتعليمي . فثبت قطعة من الورق على لوح رسم ، ووضع اللوح مستقراً فوق حامل ، ووضع فى يدي قلماً ، وقال : « هيا ، ارسم خطأ » .

فرسمت فى وسط الورقة ، من عند كتف الحامل ، خطاً مستقيماً إلى درجة لابس بها من الشمال إلى اليمين . قال تونكس . والآن ارسم الخط نفسه من الشرق إلى الغرب » .

وكان ينبغى أن ينطبق تمام الانطباق على الخط الأول بحيث لا يتميز منه . ولكنه - لأسفى - التوى فى الغرب . إلا أنه كان فشلاً مشرفاً . وكان أسهل منه خط ثالث رسمته من الشمال إلى الجنوب .

قال تونكس الذى لايرحم : « والآن دعنى أراك ترسم خطأ من أسفل إلى أعلى ، من الجنوب الشرقى إلى الشمال الغربى ، ماراً بنقطة تقاطع الخطين الآخرين » . وأضاف بابتسامة عبوس : « وحذار أن يقع مثلث وسط البوصلة » .

وهكذا استمرت التجربة . قال تونكس : « عند ما تستطيع أن ترسم خطوطاً مستقيمة فى أى اتجاه دون خطأ ، وتستطيع أن ترسم دوائر متحدة

المركز فى اتجاه عقربى الساعة وضد اتجاه عقربى الساعة . تكون قد بدأت تتعلم الرسم ويون ذلك فكل ماعداه ادعاء ، وإذا فعلت ذلك فكل ماعداه يصبح على الأقل ممكناً » .

ليس فى عملية تعلم الكتابة شىء يناظر رسم خطوط تونكس المستقيمة وبوانته المتحدة المركز ، وليس فيها شىء يمكن تحقيقه وراء كل شك بالمسطرة والفرجار . إن تلمذتنا غامضة إلى درجة خطرة . وسنكون أقرب إلى فهمها إذا حددنا أولاً ماغرض التلمذة فى أى فن من الفنون ، ثم نبحث بعد ذلك كيف يمكن أن يصل الكاتب إلى هذا الغرض .

الغرض من التلمذة - كما أفهمها - عام لخاص . فهو تمكن راقص الباليه من أن يرقص ، والممثل من أن يمثل أن يرقص أو يمثل أى شىء فى حدود قدرته الجسمية أو العقلية ، وليس تدريبه على أن يؤدى دوراً بعينه ، أو حصره فى تخصص مدرسة بعينها ، أو أسلوب بعينه . وهذا القول نفسه يصدق على الفنون الأخرى : على الموسيقى مثلاً ، أو على الرسم : فغاية الأستاذ العظيم هى أن يرفع عن تلميذه إصر العجز التكنيكى ، وأن يمكنه من السيطرة على أنواته سيطرة تكون على الأقل جواز سفر للرحلات التى قد يطمح إليها ، وإن لم تمده بالمال الذى يحتاج إليه فى هذه الرحلات . لا بد أن يفعل الأستاذ العظيم ذلك أولاً ، ثم قد يتجاوزه فيمد تلميذه بمعرفة فى تاريخ فنه ، وفهم لمجاله وحدوده ، وخشوع أمام عجائب صنعه . كل تلك نواح مشروعة من التلمذة ، لأنها إقدار للخيال وتنظيم له ، كما كانت خطوط تونكس المستقيمة إقداراً لليد وتهنيئاً لها .

التلمذة إذن إقدار سبيله التنظيم ، فكيف تتحقق فى فن الكتابة ، الذى لا يقوم على عملية جسمية ، بل على اختيار الكلمات وترتيبها ؟



قد يجد المرء نفسه مغرى بأن يجيب أن الكاتب يجب عليه البدء بدراسة العناصر الخاصة به ، وأن هذه هي النحو والنظم ومتن اللغة . هذه الإجابة تقرىنى ، فأنا أعتقد أن النحو والنظم ومتن اللغة ذات أهمية كبيرة ، وسأعود إليها فيما بعد . على أنني لا أعتقد أن الشاب الإنجليزي الذى خرج من المدرسة ، وهوت نفسه إلى الكتابة ، ينبغي أن يبدأ بدراسة منفصلة شكلية لها ، أكثر مما أعتقد أن سيثرون حين دخل فى التلمذة كاتياً بدأ بتصريف Puella, Puella, Puellam . فقد علم من قبل أنه إن أحب فتاة فلا بد أن ينصب كلمة الفتاة . لاشك علم ذلك بإذنه إن لم يعلمه إلهاماً . ولاشك عندي أن تدريب الأذن هو السبيل لضبط سائر عناصر تلمذة الكاتب . وليس معنى ذلك أن أذنه تصيب دائماً ، أو أن يعرض عن النحو والنظم قائلاً فى كبرياء كما يقول الذين لا يعلمون : « إننى لا أبالى بقواعدكم فأنا أكتب ماتستسيغه أذنى » إنما الذى أزعمه أنه إن لم تستقم أذنه فلن يستقيم شئ فيه ، ولذلك فإن تدريبه على سائر عناصر صناعته يتوقف على تدريب أذنه - وأؤكد كلمة أذنه .

وسوف يساعده أن يكون له مرجع - وكونه يتعامل مع لغة حية ، مرنة . متغيرة ، يزيد قيمة هذه المساعدة - وأن يعتمد فى عقله سلطاناً ، وإن لطف حكمه بعض الشئ . وكثيراً ما يوحى إليه بهذا السلطان تحمس لأحد المعاصرين أو إعجاب به ، كأن يكون معجباً بهروست أو هنرى جيمس . وقد يكون إعجابنا الشديد بمعاصرينا القريبين منا عظيم الجوى ، فهم دوافع قيمة . وكما أن ازدهار حياة إنسان قد يرجع إلى وقوعه تحت تأثير الرجل الصحيح أو المرأة الصحيحة فى لحظة ركود أو عقم ، فكذلك قد يرجع نتائج حياته فنان إلى حماسة عميقة يشب عنها فيما بعد . ولكن هذه الحماسات بنور أو دوافع إذا جعلها المرء قانونه الأبدى فقد هلك . إن بروست وهنرى جيمس لا يمكن أن يشرعا لنا ، فهما مغامران على الأغصان الحديثة النمو من أدبنا ، وإذا تبعناهما بقينا على الغصن . أما إن أردنا أن تكون لنا أغصاننا فيجب أن نتخذ سلطاننا من جذع الشجرة الخالدة التى تزهر أبداً .

ماجذع الشجرة الفرنسية ؛ على الفرنسيين أن يجيبوا عن هذا السؤال لعله بسكال ، لعله بوزويه ، لعله مريميه ، إن أرينا كمالات أحدث ؟ لست أدري فليست لي إذن فرنسية . ولكنني واثق أن الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس وجانباً كبيراً من كتاب الصلوات العامة ، ولاسيما دعاء التضرع ( اللبتاني ) جديران أن يكونا سلطاناً للرجل الإنجليزي ، ومرجعاً للنحو والنظم والآتن .

هذا إذن جواب أولى عن سؤال الطالب : إلى أى أستاذ أتجه ! أذهب إلى الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس . فإذا قرأتها وسمعتها تقرأ بصوت عال يوماً بعد يوم وليلة بعد ليلة ، فإن أنذك ستعمود بها لفتنا وحلاوتها حتى لتنفى الركافة بسليقتها وقد لاينتج عن ذلك أن تكتب نشرأ عظيما ، ولكنك على الأقل ستجمع زاداً من اللغة ، وستدرك أن أول مبادئ القصص هو الحركة ، وأول مبادئ الوصف هو الوضوح ، وأول مبادئ الدراما هو الصراع ، وأول مبادئ الكشف هو الهجوم ، وبذلك تكون قد تقدمت بعض التقدم في تلمذتك .

والكتاب المقدس قد يوقع النحوى فى مشكلات ، شأنه فى ذلك شأن شكسبير ، وقد أشار كثيرون ، ومنهم فولر ، إلى أن جملة "Young Ferdinand, whom they supposed is drowned" فى المنظر الثالث من الفصل الثالث من « العاصفة » ، غير مستقيمة من الناحية اللغوية ، وهذا لا يزعجنى . فشكسبير بركان ، ويسعدنى أن العلم لن ينجح أبداً فى إلزامه حدود النظام . ولعل شاتوبريان هو الذى قال مامعناه : إن نابليون لم يكن يعرف كثيراً فى فن قيادة الجيوش ماعدا كسب المعارك ، وهذا قول يبدو مخالفاً للعقل ، وكذلك حسبه فلوبيير ونقد شاتوبريان نقداً شديداً لأنه كتبه ، ولكن أتراه سخيفاً كما حسبه فلوبيير ؟ من الممكن أن يكون المرء عبقرية متسامية فى الحرب ، دون أن يكون نمونجاً فى فن القيادة . إن معركة نابليون سنة ١٨١٤ تجعل حكم شاتوبريان ظاهراً الخطأ ، فقد كانت عملاً رائعاً حتى من الناحية الفنية . ولكن كل انتصارات نابليون لم تكن كذلك ، بل كثيراً ما كان يصحبها ذلك العنصر الذى يسمى « الحظ » ، ذلك العنصر الذى لا يصاحب إلا عبقرية ممتازة ، ولا يمكن تعلمه ، وهذا - على ما أظن - هو ما قصد إليه شاتوبريان .

وماقاله عن نابليون يمكن أن يقال عن شكسبير فى عالمه الخاص ، عالمه الذهبى المائج . فمناظر الموقعة فى « أنطونيو وكليوباترة » شديدة الاضطراب فى بنائها ، كما حدثنى جودفرى تيرل ذات مرة ، ومع ذلك فأنى انتصار للعبقرية تؤدى إليه : ليس المهم أن يقول شكسبير who أو whom فهو مرجع للشياطين والملائكة ، لا للمبتدئين . أما الترجمة المحققة للأنجيل فشىء آخر . ففى طريقة كتابتها ، من الناحيتين « التكتيكية » و « الاستراتيجية » ، ما يمكننا من الاعتماد عليها حيث لا يمكننا أن نعتمد مطلقاً على البركان الشكسبيرى .

أما وقد أثلثت كراستى الشكسبيرية ، فأبنى أنتظر دون وجل هجوم نحوى الكتاب المقدس . وسيتحدانى أحدهم أن أدافع عن آية ١٨/١٢ فى إنجيل متى :

How think ye ? If a man have an hundred sheep, and one of them be gone astray, doth he not leave the ninety and nine, and goeth

into the mountains. and seeketh that which is gone astray ?

إن هاتين الكلمتين Seeketh, goeth لا يمكن الدفاع عنهما . ولا بد أن مترجمي الكتاب المقدس قد رفعوا الجلسة لفترة الغداء عندما كانوا في وسط الجملة . فهم لا يكرهون هذا الخطأ عندما تضل الخراف مرة ثانية في الآية ١٥/٤ من إنجيل لوقا . ويقول المراجعون :

Dath he not leave the ninety and nine, and go into the mountains.  
and seek ....

والمراجعون هنا مصيبون .

« وماذا عن الآية ١٥-١٦ في إنجيل متى ؟ لقد سببت لي هذه السقطة المشهورة كابوساً متكرراً . فكنت أرى في حلمي صبيّاً صغيراً يجيئني بمقال قد كتب فيه .

I saw a man in the field. Whom de you think he was ?

فأضرب على حرف m من كلمة whom وأقصى الصبي إلى آخر الصف ، فيرفع إصبعه وصوته من مكانه المهين قائلاً . « وماذا عن آية ١٥/١٦ في إنجيل متى . "But whom say ye that I am?" فأدأري وجهي خجلاً وأنا في الحلم . ولكنني فكرت في الجواب ذات ليلة . فعندما رفع الصبي الشقى إصبعه وصوته واحتج على بسلطاني ، أجبته قائلاً . « أصبت يا غلام . تقدم إلى صدر الصف ، ولكن لاتعدها ثانية . وعليك أن تكتب النسخة المراجعة أربعين مرة إلا مرة » . ولا بد أنه مازال يكتبها ، فأنى لم أراه مرة أخرى .

وإن فلأعد إلى الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس بيقين غير مزعزع ولست أذهب إلى القول بأننا ينبغي أن نقف عندها ، فقد تغيرت اللغة منذ ذلك الزمن ، ومن حقنا وواجبنا أن نعترف بهذا التغير ، فضمير الملك للجماد its لا يريد في الترجمة المعتمدة ، ولكن شكسبير كان قد بدأ يستعمله - وأظنه استعمله عشر مرات - ولئن كان كلمة كريمة ذات صغير ، لاتزال حقيقة بأن تجتنب في الحديث عن الشمس أو القمر أو عن سفينة ، إننا لاتستطيع أن نستغنى عنه الآن .

وغيرها كثير يمكننا أن نقوله ونكتبه دون أن يكون لدينا عليه سلطان من الكتاب المقدس ، كما أن هناك استعمالات كثيرة فى الكتاب المقدس قد حرمت علينا ، كاستعمال ضمير المخاطب المفرد مثلاً . فبحسبنا أن نقول حين نتعلم صناعتنا : « هذا الكتاب إمام نرجع إليه ويجوز لنا أن نخالفه بدليل قوى . ولكننا لانخالفه عن جهل أو عجز ، أو دون موازنة بين مانكسبه ومانخسره بذلك . »

إن أولئك الذين يياهون - وحق لهم أن يياهوا - بحبوية لغتنا وازدياد ثروتها من المفردات فى العصور الأخيرة كثيراً ما ينسون الثمن الذى دفع بموت كلمات جيدة وتصاريح جميلة . إن فقدان ضمير المخاطب المفرد هو بذاته إفقار للغة الإنجليزية ، مهما يكن ما عوضت عنه ، كما أن ترك صيغة « الماضى المستمر المحتمل » إفقار للغة الفرنسية ، ولست أدعو إلى إعادتهما ، ولكن قد يكون من الخير لتعلم الكتابة إذ يقبل استعمالاً جيداً ألا يجهل الاستعمال القيم ، وأن يعرف الثمن الذى يجب عليه أن يدفعه ، وسيعرف ذلك إذا كان على إلف بالترجمة المعتمدة للكتاب المقدس . بل أكثر من ذلك ، إنه سيجد أن تأثير الترجمة المعتمدة لا يفيق عند حد المحافظة ولكنها تحرره أيضاً . ألم نجادل نحن جميعاً ، فيما بيننا وبين أنفسنا ، حول استعمال which أو that اسم موصول ، إننى أحب التنوع اللغوى الذى يطابق تنوع المعنى مطابقة دقيقة ، ولذلك حاولت أن أحافظ على نوع من التمييز which و that يدل على تمايز معنوى ، ومازلت أحاول ذلك ، ولكنه ليس أمراً سهلاً ، وإن النفس لتستريح حين تجد أن الترجمة المعتمدة تجب مجهودى وتداول بين that, which , التى تبدأ بقوله "Render therefore unto Caesar's ( متى ٢٢/٢١ ) نجد جملتى صلة ، ليست إحداهما بأكثر تحديداً أو إفادة من "Render therefore unto Caesar the things : that which are " والثانية بـ "Render therefore unto Caesar the things that are God's." وقد فضل المراجعون أن يثبتوا على شئ واحد ، فاستعملوا « that » مرتين . أما أنا فأتمسك بحرية الترجمة المعتمدة . فهى مثل كامل على أن الحكم الأخير فى تطبيق القواعد هو الآن .

وثمة سبب آخر وجيه لاتخاذ الكتاب المقدس وكتاب الصلوات مرجعين أساسيين ، وهو أنهما متداولان ، أو على الأقل كانا كذلك إلى سنوات قليلة مضت . وهذا القول لا يصدق بنفس الدرجة على أى كتاب قديم آخر ، حتى ولا على أعمال شكسبير ،

وشكسبير - بعد - ليس مرجعاً في النثر . وقد كانت ملكة شكسبير العظيمة مرجعاً في النثر أود كثيراً لو اعتمدته ، وهى لاشك دواء ناجع للكتاب الذين يعانون من داء التعبير الفصفاض . استمع إلي جوابها في ١٠ أبريل ١٥٦٣ ( « يوميات ديوييس » ٧٥-٨١) عندما أهاب بها البرلمان أن تتزوج لتحافظ على وراثة العرش .

« أما وكلام الأمراء أحق دين بالقضاء فإنى مجيبتكم عما سألتكم . وإليكم جوابى . إن ملتسميكم إلى يتضمنان أمرين : زواجى ووراثة العرش من بعدى أما عن الأول فقد كان حقه في الكلام فيه يكون أظهر لو أننى أسرفت فى إرجائه أو مسنى الكبر دون قضائه ؛ فإن كان أحكم يحسب أنى لم أرد قط أن أجرب تلك الحياة فقد أخطأ الظن ، فإن صرفت إلى هذا الأمر بالا - من بعد - إجابة لرجائكم فسوف أكون به راضية . أما عن الأمر الثانى فإن جلال خطره يجعلنى أقول وأدعو بأن يطول بقائى فى هذه الدار الشقية حذباً عليكم ، وكما علمتم سعى فى خيركم ، وما يكون لى أن أنفض يدى من هذه الحياة قبل أن أنظر لصلاح أمركم من بعدى . »

واستمع ثانية لجوابها ( « يوميات ديوييس » ٣٨٠-٤٠٢ ) عند ما جاءها البرلمان - مرتين لا مرة واحدة - يجاز مطالباُ بدم ملكة اسكتلندا .

« لعمري لئن قلت لكم إننى أنوى أن أجيب ملتسمكم ليكون ما أخبركم به أكثر مما يحسن بكم أن تعلموه . وإنى قليكن جوابى لكم بغير جواب . »

إننى أقدم هذه الفقرات إلى الأوانس اللانى لايسطعن قول لا ، أو لايملكن الشجاعة أو السلطة للاستقلال بالرأى ، كى يعلقنها فوق فراشهن البتيل . غير أن ملكة شكسبير ليست هى المرجع العام الذى يصح أن يتجه إليه كاتب محدث ، فإن ما هو قديم فيها لايقربه منا إلف حجور أمهاتنا ، كما يقرب الكتاب المقدس وكتاب الصلوات .

إن إلف الكتاب المقدس وكتاب الصلوات سائر فى طريق الانحدار الآن . وهذا بذاته شر لنا . ويمكننا أن نرى هذا الشر بوضوح أكبر إذا قارنا الدعوات والصلوات التى كتبها معاصرون لتستعمل فى الكنائس فى مناسبات خاصة ، بكلمات كتاب الصلوات نفسه . فنحن مترددون حتى فى صلواتنا ، وكناثنا مرشحون فى جلسة انتخاب، حريصون على التوفيق ، واسترضاء كل قادم ، حريصون - من ثمة - على ألا ترتبط بشئ . ومن يجزئ الآن على أن يبتدىء قائلا :

“ Stir up, we beseech thee, O Lord, wills of thy faithful people...”

أم من يجرؤ على أن يكتب :

" That it may please thee to strengthen such as do stand; and to comfort and help the weak-hearted; and to raise up them that fall; and finally to beat down Satan under our feet? "

To bat down Satan... – إين نجد الحماية التي تدعو إلى استعمال ثلاثة مقاطع مضغوطة متوالية إلا في تشرشل أثناء الحرب ! إننا نخاف من التأكيد بعض الخوف ، كما نخاف من الشعر .

"Lighten our darkness, we beseech thee, O Lord; and by the great merey defend us from all perils and dangers of this night..."

لو أنعم الله عليك أو على بكتابة هذا لوجد من غلاة الموفقين من يعترض عليه لكونه خطابياً وعاطفياً ، ويقول إن هناك حشواً في كلمتي "perils and dangers" ، وأخيراً لينظر من يكتبون عن الخطف والمحاكمة السورية لرجال شجاعان وراء الستار الحديدي :

« وهيجوا الشعب والشيوخ والكتبة فقاموا وخطفوه وأتوا به إلى المجمع وأقاموا شهوداً كذبة يقولون هذا الرجل لا يفتر عن أن يتكلم كلاماً تجديفاً ضد هذا الموضع المقدس والناموس . لأننا سمعناه يقول إن يسوع الناصري هذا سينقض هذا الموضع ويغير العوائد التي سلمنا إياها موسى . فشخص إليه جميع الجالسين في المجمع ورأوا وجهه كأنه وجه ملاك » ( أعمال الرسل ١٢/٨ - ١٥ ) من كتاب الصلوات ومن الكتاب المقدس نستطيع نحن الإنجليز أن نتعلم كيف نصلى وكيف نروي قصة ، وأين نبدأ وأين ننتهي ، وكيف ننوع الآلات ، وكيف نتوخى البساطة والتعبير المباشر . وهذه الأشياء هي عدة الكتاب .

ستقولون : ولكن الكاتب يجب أن يتعلم كيف يشكل أسلحته ويستخدمها في العالم الحديث . فكيف يعمل ذلك ؟

وقد كنت أود أن أجيب : بدراسة اليونانية واللاتينية أولاً . ولكنني مع اعتقادي بصحة هذا الجواب لا أمتلك الحق في أن أجيبه . فقد التحقت بالبحرية في أوائل العقد الثاني من عمري ، وأنفقت شبابه في زحمة من الميكانيكا والطبيعة والكيمياء والملاحة وإدارة السفن ، والتاريخ واللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية - وقد كان هذا التعليم على قدر كبير من التقدم والحرية - إن جاز لي أن أقول هذا القول - ولكنه لم يكن تعليماً كلاسيكياً . حتى إذا بلغت الحادية والعشرين ورغبت أن ألتحق بكسفورد - حيث كانت اليونانية واللاتينية تحرسان الباب آنذاك - هناك اعتكفت في أعماق الريف مع أستاذ وبدأت أروض نينك الوحشين ، وكان قد بقي على الامتحان ثلاثة أشهر ونصف ، وكنت أبدأ من الحضيض : أي في اليونانية من علامات غريبة تسمى ألفا وبيتا وجاما ، وفي اللاتينية مما تبقى لي منذ غادرت المدرسة الإعدادية في غرارة الثانية عشرة ، من نحو puella, puella, puellam كان سباقاً مع الزمن ، ولكن صدقوني أن المرء حين يكون في العشرين ويحلم بكسفورد وهي في المحيط الأطلسي ويحار الصين ، وحين يكون « جود الخامل » وقد لقي فرصته فجأة ، فإنه يستطيع أن يتعلم أي شيء في ثلاثة أشهر ونصف . وبعد ذلك الزمن اللاهث المسحور ركبت دراجتي فوق جسر مجدالين ذاهباً إلى الامتحان ، وأنن لي الوحشان بالدخول ، بعد إذ أصبحا ريتين من الربات . وكانت معجزة ساخرة . فبعد بضعة أسابيع اشتعلت الحرب ، وعدت ضابطاً بحرياً من جديد . ومع أنني دخلت أكسفورد أخيراً بعد خمس سنين ، فإن اليتين الكلاسيكيتين كاننا قد فارقنا في . ولم أزل عالماً بخسارتي . فإنه لعجز دائم ألا يستطيع المرء قراءة أفلاطون في نصه الأصلي أو الإصغاء حين يفنى كاتلس ، أو فهم السبب في كون Tempora mutantur nos et mutamur in illis فصيحة



على حين أن ( et nos ) تجعلها ركيكة ( بصرف النظر عن القاعدة ) . إن اليونانية واللاتينية تعلمان الرجل الإنجليزي ما يصعب عليه تعلمه بيونهما : الموقع والحالة والزمن والصيغة ، وكمالات لا تحصى تختلف عن كمالات لغته ، ولكنهما تعلمانه أشياء كثيرة فوق ذلك : احترام اللغة نفسها ، والشعور المنبه لنواحي القصور في كل لغة ، حتى إذا ما أبلى بلاء في اقتناص معنى شروء شجعه صوت المعارك القديمة وذكرها وثبتا عزمه أمام تلك الآفة اللعينة : « أن هذا لا يقدم ولا يؤخر » .

إن نقص دراستي يحرمني من الحق في أن أوصي غيري بدراسة اللغات القديمة ولكنه لا يمنعني من القول إنني في تعلم الإنجليزية - بل في تعلم الحياة - كنت ولا أزال أجد افتقادي لليونانية واللاتينية أشبه بفقدان جراحة من الجوارح وكأنني أسير في الدنيا نصف أصم .

علي أننا نبذل غاية جهننا في الانتفاع بما لدينا من عدة . إن قسما كبيراً ومتزايداً من العالم يعانى مثل عجزى في اللغات القديمة . ومع ذلك يجب أن نتعلم الكتابة ، وثمة شيان ضروريان أولاً : تدريب النفس ، ودراسة الأساتذة الصالحين بالطريقة الصالحة .

من هم الأساتذة « الصالحون » بعد الكتاب المقدس وكتاب الصلوات؟ ليس من الضروري أن يكونوا هم أولئك الذين يؤثرون فينا أعمق تأثير . فلو كان هذا هو المعيار لكنت أستاذتى إميلي برونتى ، فإن روايتها تهزنى أكثر من أى رواية أخرى . ولو كان هذا هو المعيار لكان أستاذى الأقدم بين الروس هو دستوفسكى . ولكننا يجب ألا ننسى ماقاله تولستوى عن هذا الموضوع . لقد استشهدت بهذه الفقرة من قبل ، ولكنها جديرة بالإعادة كتب تولستوى إلى سترخوف صاحب سيرة دستوفسكى :

« قرأت كتابك ... إن صاحبك يحرك المشاعر ويثير الاهتمام ، ولكن المرء لا يستطيع أن يضع على قاعدة تمثال ، ليعلم الأجيال ، رجلاً كان كله صراعاً . لقد عرفت من كتابك ، لأول مرة ، كل مدى عقله . وقرأت كتاب پريسنيه كذلك ، ولكن ثمة عيباً يفسد علمه كله . هناك جياد جميلة ، ولكن إذا كان ثمة جواد سريع يستحق ألف رويل ، ويدأ منه فجأة أنه يحرن ، فإنه لايساوى شيئاً ، مهما يكن جميلاً وقوياً . وكلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للجياد التى لاتحرن . تقول إنك تصالحت مع تورجنيف . وأنا أيضاً أصبحت أحبه كثيراً . والعجيب أننى أحبه لهذا السبب بالذات : أنه ليس حرونا بل يمشى إلى مقصده - لا كالجواد السريع الذى لايلبغ المرء آخر رحلته بل قد يطرحه فى قناة . ولكن پريسنيه وديستوفسكى كليهما حرونان . فإن كل علم الأول وكل حكمة الثانى وحرارة قلبه تنهب هباء . سيعيش تورجنيف بعد دستوفسكى ، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حروناً ... »

إن كلمة « حرون » هى مفتاح هذه العبارة . وقد كان جورج مور يوجه اعتراضاً مماثلاً إلى إميل برونتى بقوله : « أه ! إنها شديدة الودرنج ! <sup>(١)</sup> » وكانت هذه الكلمات

(١) إشارة إلى روايتها « مرتفات ودرنج » والعلم « ودرنج » منقول عن صفة بمعنى « عاصف » (الترجم) .

تثيرنى إذ تبولى هجوما شاملا على ربتى ، ولكنها ذات قيمة بالنسبة إلى ما نحن فيه . إن الكتاب العظام من أصحاب الرؤى يفتحون عيوننا ، إنهم يمتكون الفنان من أن يرى ، وييقون جدوته الأصلية حية فيه ولكنهم إذا كانوا « حروين » ، أو كانت قدرتهم قائمة على صفة فريدة من الترتيل السحرى لا على الفضائل التى يمكن تعلمها والمشاركة فيها - كالشأن فى إميلي برونتى - فإنهم لا يمكنهم أن يساعدوا كثيراً فى إزالة نواحي القصور فى الصناعة عند من يتعلمون الكتابة ، بل قد يزيدها .

وأصحاب الأهواء - ككارليل أو بيكوك - أساتذة خطرون لهذا السبب نفسه ، وحتى الكاتب الناضج المتمكن من صناعته يعلم أن هناك كتباً يجب ألا يقرأها قبل أن يجلس للكتابة . وقد تكون من أرفع الكتب ، ولكنها بالنسبة إليه فى تلك اللحظة مفرطة العنف أو مفرطة التكلف ، حادة المذاق أو كثيرة العطور . فإذا كان المرء يقرأ كارليل أو بيكوك أوياتر - ولماذا لا تقول أيضاً مجلة النيو يوركر ؟ فيجب أن يتمهل قبل الكتابة حتى يذهب الإيقاع من عقله والطعم من فمه . وليس هذا انتقاصاً من الإيقاع ولا من الطعم . ولكن معناه فقط أننا إذا أردنا أن نتعلم كيف نكتب فخير أن ندرس أولئك الأساتذة الذين لا أريد أن أصفهم بأنهم « أبسط » من غيرهم - فقد يبدو أن هذه الكلمة تخرج جييون - بل بأن فضيلتهم ، كالحال فى جولد سميث ، تتوقف إلى حد كبير على إحكام العبارة ، ووضوح التعبير واستخدامهم للشكل لا ليزينوا ديباجتهم أو يسحروا أو يبهروا قراءهم قبل كل شيء ، بل كوسيلة لتوصيل مرماهم وإضاءته على أكمل وجه .

وهذه من مزايا الترجمة المعتمدة ولا ريب . وهى من مزايا كتاب شديدى الاختلاف من وجوه أخرى كجولد سميث وجييون . إنها فضائل ما أجرؤ على تسميته بالميراث المباشر : ميراث الكتاب المقدس لدى ميلتون وجيريمى تايلور وديفو وأديسون وستيل وفيلدنج ، ولا يبلغ مبلغ هؤلاء - من تلك الناحية - ستيرن أو سموليت أو بكفورد ، الذين يميلون قليلا إلى جانب ، كل على طريقته . وكذلك يميل دى كوينسى إلى جانب - على الرغم من إبداعه - إذ يفضل فى كثير من الأحيان زخرفة النثر على هندسته ، مثل فرنسيس طومسون فى عصرنا أما الأستاذ الذى يصلح لنا فى عصر دى كوينسى فهو هازليت ، أو لاندور إن أردنا عملاقا يعلمنا . ولأشك أن هناك من يظنون لاندور مفرطاً فى جزالته . ليكن . لعنا لانتطيع أن ننزع عنه قوسه ، ولكن ألا يصح أن نتعلم منه أنه كانت ثمة سهام فى يوم من الأيام ؟ وبعد فإن لاندور لم يكن قديما كما

يعتقد بعض الناس ، وهؤلاء لم يدرسوه . لقد عرف كل مايمكن أن يعرف عن الإيقاع المتمهل الذى يعد اصطناعه الآن بدعا جديدا اقتداء بهنرى جيمس . فقد اشتهر هنرى جيمس بأنه أستاذ فى الأيقاع المتمهل الذى يطيل الجملة بالاحتراسات والتتبعيات ، ويذكر يقوى المعنى إذ يعلقه . وقد امتدح هنرى جيمس - بحق فى العصر الحديث لهذا الحرص منه على الدقة . ولكن أولئك الذين يسرفون فى احتذائه ، ويعرضون أنفسهم لخطر اكتساب تهتهته دون أن يبلغوا ومضات وضوحه قد يفيدون بملاحظة أن الإهمال والتعليق لم يكونا من اختراعاته ، وأن استعمالهما لايلزم أن يرتبط بتعويق الكلام . إليك هنرى جيمس ( « فن الرواية » ص ٢٨١ ) :

« لكن - ولعله يحدث نفسه بهذا السؤال - ماذا عسى أن يحدث تحت ثقل هذه المعارف مجتمعة . وقد يكون من حظه أن يجهلها متفرقة - ماذا عسى أن يحدث للقوة الطليقة لتلك اللوحات التى تعوضه عنها ، والتى يهال لها دون تردد ، ويسلم نفسه إليها بجرأة فى كثير من الأحوال ؟ »

أقرأ هذه الجملة ثلاث مرات ، ولعل معناها يتمثل لك فى دقة تامة ، وجمال بليغ ، ثم وازن بينها وبين حكاية لاندور عن أسبانيا فى المسرح :

« والآن سأخبرك بكل شئ كان من الواجب ألا أضيع وقتنا . فأسرعت إلى الشاطئ فى زى غلام أثينى قدم من لمنوس مع أمه ، ونسى فى اندفاع الصبا أن يخبرنى أنه غير مصرح له بالدخول - إذ كان دون الثامنة عشرة - وتركنى على الدرج . وغاص قلبى ، فقد كان كثير من الشبان يحملقون ويتهايمسون . على أننى عوملت بغاية مايلقاه الغرياء من أدب . ومع أن المسرح كان ممثلا ( إذ كانت التراجيدية قد ابتدأت ) فإن الجميع أفسحوا لى الطريق ، وعندما جلسوا وجلست تطلعت على المسرح : فإذا أمامى هناك ، ولكن على مبعده ، هيكل قد شد وثاقه إلى صخرة ، هيكل أروع جلالا ، فى سيماء أعظم بطولة ، وأكاد أقول أعظم قداسة ، من كل ماكنت أتخيله . »

لاحظ أنواع الإهمال فى هذه الجملة الأخيرة . فهى لاتحجب شيئا ، ولا تثبط همة القارئ بل تخلق له ، وهى بذاتها منبع للنغم ، كالصخور الصغيرة والحصى التى تعترض المجرى دون أن تسده . ويقتضى أن لاندور أستاذ عظيم القيمة لنا لأنه وإن كان ضيق الصدر من حيث هو إنسان فإن تناوله للغة نبيل فى وضوحه وصبره وعشقه .

إنه ينتمى إلى ذلك الميراث المباشر - عمود اللغة - الذى يمكننا أن نتبعه حتى ناكرى  
ويعد ناكرى .

والمبدأ هو دائما . إن المعنى ربة يخطب ودها ولا تقتصب ، ولا يمكن كسبها  
بالألعابيات بل يجب أن تخطب بكل ما فى اللغة من وسائل ، وبالحرارة التى يحكمها  
الشكل . ولاتستسلم للعنف بل لأوائك الذين يتعلمون كيف يعرفونها ويتأتون لها .  
وما كان هنرى جيمس - والحق يقال - عنيفا ، بل دقيقاً ومخلصاً فى تأتبه .  
لقد كان طالبا للكمال ومجربا لا يسأم ، ولهذا نجله ونخسع عند صعوباته ،  
إن صبح مثل هذا التعبير ، ولكننا إن أردنا أن نتعلم الكتابة فيجب - على ما أعتقد -  
أن نتطلع إلى الأساتذة نوى الاستقامة الذين لم يكونوا « حروين » بالمعنى الذى قصده  
تواستوى من هذه الكلمة ، والذين كانوا - على حد تعبير الرسام - « يعرفون  
كيف يرسمون » .

ثم نأتى أخيراً إلى مشكلة المran ، وأعتقد أن الكاتب الشاب ينبغي أن يتجنب فى البدء فرط التخصص داخل حدود فنه ، فيجب ألا يبدأ بأن يقول لنفسه : « أنا طبيعى » ، أو « تلميذ لفلان » ، أو « أنا مرشح للعضوية فى جماعة زيد ، أو فى ندوة عبيد » فإنه إن فعل ذلك كان قد حصر نفسه ؛ والخاصة الجوهريّة لتلمذته ، كما أفهمها ، هى أن تكون حرة ، عليه إذن أن يدرب نفسه على جميع أنواع الكتابة ، وأن يطلب القيود الخارجيّة الضغط الخارجى ، أكثر من أن يتجنبهما .

وضغط صحيفة كبيرة - بتحديداتها للحيز والوقت . ونهيها عن الإسراف فى الذاتية ، وتطلبها للوضوح ، وما توجيه إلى أولئك الذين تهيبهم سلطانها من شعور بالمسئولية - تنظيم له قيمة لا تقدر ، فإن المرء لا يكتب بتراخ أو تسامح مع نفسه إذا كانت آلات « ميدان المطبعة » تدمد فى أذنيه ، وإن المرء ليذهب كل ليلة يعزم على أن يكتب ، فى حدود الوسيلة المختارة ، أحسن مما كتب فى أى وقت قبلها ، وهذا أكثر من نصف المعركة .

ولكن حظ الارتباط بصحيفة كبيرة لايتاح لكل كاتب شاب ، فعليه إذن أن يحكم عنانه بنفسه ، والعنان هو استعداد له لئلا يكون « حروناً » بل يعمل فى حدود الوسيلة المناسبة لموضوعه ، سيتعلم من كيلنج وتشيكوف الفرق بين القصة القصيرة والصورة ، وسيمارس كليهما ولايزدرى إحداهما . وسيتعلم من ديفو كيف يكتب رواية تكاد تخلو من الحوار ، وكيف يخلق فى ذهن القارئ - باختيار الشواهد أكثر من حشدها - وهما أنه يستمع إلى شاهد عيان . وسيتعلم تورجنيف ، ومن تأكرو على نحو آخر إن الطريقة غير المباشرة فى القصص ليست هى الطريقة الوحيدة ، فإذا كنت مهتما بتطوير الحدث الحاضر ، ووصلت إلى نقطة يحسن عندها الرجوع إلى الوراء نظراً لظهور شخصية جديدة ، فثم طريقان : إما أن تقول : يجب ألا يبدو على أنني أقدم معلومات ، ولذلك سأضمن الماضى فى الحاضر بسلسلة من الإشارات ، وإن تعرضت لخطر التشويش ، وهذه الطريقة يجب أن تدرس فى تقدمات إبسن ، وهى طريقة تكاد تكون لازمة فى المسرح حيث تتحتم المحافظة على تقدم الحدث المرنى ، وإما أن تقول

مع تورجنيف . ولكن هذه رواية لامسرحية ، فسأعود إلى الوراء وأخبر القارئ عن الشخصية الجديدة طلباً للوضوح والسرعة ، ويعد ذلك أتقدم بسهولة أكبر . وسلاحظ الكاتب الشاب ، الذى لاتخذه بدعة الطريقة غير المباشرة ، أن الطريقتين موجودتان ، وسيتدرب على كليتهما ويختار بينهما .

وأحسبه سيجد من المفيد فى عمله كله ، لافى بداية حياته فقط بل حتى نهايتها أن يلزم نفسه حيزاً محدوداً ولاسيما فى قطعه الأقصر ، فقد يقول قبل أن يبدأ : هذه القطعة ستكون بهذا الطول ، وإن نتجاوزه . ثم يتعمد أن يكتب أكثر ، ربما بمقدار عشرين فى المائة - ويحذف . ولا أعنى أن يحذف قطعاً كبيرة ، بل أن يحذف جملاً وعبارات وكلمات ، حتى يصبح نثره بتعبير الرياضيين ، « خالياً من الزوائد » صالحاً للدخول فى الطبعة . وهذا عكس طريقة بلزاك ، الذى كان يستوفى الموضوع كله باختصار ، ثم يعلى البناء ويملا جوانبه فى الهوامش العريضة لتجارب الطبع المتعددة .

وستكون عملية الإضمار والحذف مؤلمة . ولكنها ستعلم الكاتب شيئين : ستعلمه هذا الدرس التكتيكى فى تخليص نثره من اللحم الزائد ، وستعلمه على الأقل جزءاً من ذلك الدرس الاستراتيجى العظيم فى إحكام التقدير للعلاقة الحقيقية بين الموضوع والطريقة . هل القصة التى أفكر فيها يلزم أن تضغط إلى طول قصة « مومو » لتورجنيف ؟ هل هى رواية قصيرة فى اتساع « سيول الربيع » أو « الحب الأول » له ؟ هل يحتاج هيكلها الأكثر تعقيداً إلى مثل طول « الأرض العذراء » وهل يتحمل مثل هذا الطول ؟ هذه وجهة نظر . ووجهة النظر الأخرى وهى وجهة نظر كاتب أقل حرصاً على الأسلوب من تورجنيف ، تثير سؤالاً مغايراً : هل لدى هنا موضوع غنى وواسع ومتنوع وعريض وعميق بحيث يتيح لى أن استعمل الطريقة الأقل ضبطاً ، طريقة العملاق الواسع المدى ، التى استخدمها دوستوفسكى فى « الإخوة كارامازوف » أو ديكنز فى « المنزل الكئيب » ؟ ويجب التوفيق بين وجهتى نظر القصة التى تبحث عن طريقتها ، ووجهة نظر الأسلوب الذى يبحث عن قصته . وعندما يكتب كاتب عظيم كتاباً رديئاً فإن السبب يرجع فى جل الأحيان إلى أنه اختار موضوعاً لا يلائمه وإن كان فى نفسه جيداً . والكتاب الأقل إجادة يقعون فى هذه الغلطة نفسها . فعلياً أن نتعلم ألا نقع فيها ، وأنا أميل إلى الظن بأن العملية الأولية فى الإطالة ثم الحذف هى خطوة أولى نحو الملاءمة الصحيحة بين الموضوع والطريقة .

وثمة مشكلة أخرى قد تساعدنا التلمذة على فهمها ، وهى مشكلة المدخل وقد علمنى « ووكلى » الذى تولى تحرير باب النقد المسرحى فى « التيمس » قبلى ، أن الجملة الأولى عظيمة الأهمية فى كتابه تطبيق على مسرحية ، ولا سيما إذا كان تعليقاً يكتب على صوت دقائق الساعة . فهى تحدد نبرة الباقي وتضبط بناءه ، وهذا مبدأ صحيح فى الكتابة كلها . تأمل الرواية ، ورسم الشخصيات داخل الرواية . فكل رواية وحياة كل شخصية ، يمكن أن يمثلتا بينهما يبدآن من الألف إلى الياء . والسؤال هو : « متى أدخل ؟ فإذا بدأت مبكراً - عند نقطة الجيم مثلاً - فإنه سيرى من الجيم إلى ما بعدها يكون أيسر لانى لا أحمل ثقلاً كبيراً من السابقة . ولكن إذا كانت الأزمة فى قصتى متأخرة - عند نقطة الكاف مثلاً - فإن ابتدأنى من نقطة الجيم قد يوقعنى فى عيب التطويل قبل الدخول فى الأزمة . وبذلك تترأخى القصة بين نقطة الكاف . والسبيل الآخر هو الدخول عند نقطة متأخرة عن الجيم كثيراً ولتكن نقطة السين مثلاً واختصار المسافة س - ك ، ومواجهة مهمة تحمل النقطة السابقة من أ - س فى ذلك السير المختصر ونقل الاسترجاع الطويل يزداد عسراً فى اللغة الإنجليزية على وجه الخصوص لصعوبة استعمال الماضى البعيد عننا . فكلمة bad ليست بالكلمة الجميلة . والكلمتان had had مجتمعتين صخرة يجب أن نبحر أميالاً كثيرة لتجنبها . وكل من يدرس الاسترجاع الضخم فى افتتاح رواية « البحيرة » لجورج مور يلاحظ كم من المرات يتجنب تحطم سفينة ، ويأتى قدر من المهارة فهو هنا يتقبل كل مخاطر الدخول المتأخر . وعلى كل منا أن يقرر أى نوع من المخاطر سيتقبل ، وسيكون اختياره تابعاً لطبيعة قصته ، ولمعرفته بنواحي ضعفه وقوته ، المبنية على نقده لنفسه - إن صعوبة هذا الاختيار لشديدة ، بل هى أشد من صعوبة الاختيار بين القصص بضمير المتكلم ، والقصص بضمير الغائب محدوداً بنظرة شخصية واحدة ، والقصص بضمير الغائب يسمح المؤلف لنفسه فيه بنظرة الآلهة الخالدين فى شمولها لكل شئ . ونفاذها إلى كل شئ . والشئ المحقق أن هذه الأنواع من الاختيار إن أصيبت أحياناً بإلهام العبقريّة غير الواعى بنفسه ، كما اتفق لإميلى برونتى ، فإنها تقع خاطئة عادة للعقل غير المجرب ، كما كان يتفق لأختها آن . ورواية « ساكن ولدقل هول » مثل واضح على ذلك . فالقسم الأول منها من الطراز الأول ، بل إنه - كما كان مور يحب أن يقول ، ربما بشئ من العناد - خير من أى شئ آخر كتبت امرأة . ولكن القسم الأخير ، باعترافه ،



متهافت وسبب تهافته أن أن لم تكن تعرف كيف تأتي هذه التميزات وهذه الاختيارات الفنية التي كنا نتحدث عنها .

سيقول لي أولئك الذين تستوى عندهم العبقرية والهواية إنني ألححت إلحاحاً مفرطاً على التواحي الحرفية في فن الكاتب . أو سيقال لي أن إسقاطية الكاتب والتطبيق العملي لإسقاطيته لا اعتبار لهما ، وإنما العبرة بإيديولوجيته . وأنا أتمسك بالنظرة المضادة ، وسأظل أتمسك بها إلى أن أموت ، وأعتقد أن ثمة كتاباً شباناً قد لا يرفضون كل الرفض أو يزددون كل الأزراء نصيحة زميل في التعلم أسن منهم ، بل قد يزيدهم تقديراً لها أنها لم تكن غامضة لكن صناعية وملموسة .

وأود أن أضيف كلمة واحدة أخرى . إن مركز تعليمنا كله ولبه وجوهره هو القدرة على التوصيل . وليس الوضوح بكل شيء ، ولكنه الفضيلة التي إن عدت لم تبق بعدها فضيلة ، وسيماء الدجال أنه لا يحاول أن يكون واضحاً ، لا أنه يفشل في ذلك أحياناً . وقد يفشل كاتب في موضوعات معينة أمام جماهير معينة لأنهم عاجزون عن تلقي ما يعطيهم . والفشل إذن منهم لا منه . فيجب ألا ينزل بكتابته إلى مستواهم . لكن ليمتحن نفسه ، لا يقولن ولو كان صوفياً : « أنا فوق المعركة . أنا غير مفهوم وليس العيب في » فهذا دجل وخيلاء . إن مواد اللغة عظيمة ؛ فليستخدمها جميعاً ولينحن ليكون واضحاً . لقد وصفت إميلي بروننتي كما وصف فرلين في « الحكمة » التجربة الصوفية بوضوح تام . فليس ذلك مستحيلاً على العبقرى ، ولكنه مستحيل حتى على العبقرى الذي لايهتم بأن يكون واضحاً . وكلما كان إلهام الفنان أسمى ، وموضوعه أبعد وأعسر ، كان عليه ألزم أن يزيل الأسلاك لا يستغنى عن تعلم الكتابة إلا الناس الصغار الذين ليس لديهم ما يقولونه .



# الحوار فى الروايات والمسرحيات

محاضرة « هرمان أولد » الفكرية . ١٩٥٢  
أقيمت تحت رعاية المركز الإنجليزى لنادى القلم  
The writer and his world



( كثير من أعضاء نادى القلم القدامى أحق منى بالكلام عن خدمات هرمان أولد بوصفه سكرتيراً له . أما أنا فيسرني أن أعيد إلى الذاكرة أنه لم يكن منظماً فحسب ، بل كان فناناً منشئاً ، ذا اهتمام خاص بالمرسح . وكان في شبابه ذا مكانة كبيرة بوصفه مجرباً وقد نأثر في تجاربه إلى حد كبير بأساليب المدرسة التعبيرية الألمانية وأحسبه لم يتأثر بها فحسب ، بل قعدت به أيضاً . لم يكن يملك ما قد يسمى « موهبة الجماهير الكبيرة » - وأنا استعمل هذه العبارة لا مباحاً ولا عائياً ؛ ولكن نقم هذه الموهبة يثبط العزم ، ومن علائم فضل هرمان أولد أنه لم يسمح لهذا النقص أن يملأه بالمرارة ، أو يضعف اهتمامه بالمرسح نفسه . وآخر مرة لقيته فيها - وكان ينبغي أن نكون مهتمين بمناقشة مسائل لجنة ما ، وقد نسيت ما اللجنة ، ولكنها كانت بلا شك لجنة مملة مفيضة ، فكل اللجان كذلك ما عدا تلك التي تحظى برئاسة مس وجود وقيل أن يقرأ المحضر وبعد أن قررت اللجنة كما يجب ألا تقرر شيئاً على الإطلاق ، دخلنا في موضوع المرسح كما ينزل البط في الماء . فبدأنا بسترندبرج وخرجنا منه إلى مناقشة موضوع الحوار على العموم . وإنى لأذكر كيف أشرق وجه وياني علم وحماسة كان يتكلم . لقد كان موضوعاً قريباً إلى اهتماماته الخاصة ، المتحيزة عن اهتماماته بوصفه سكرتيراً . ولهذا السبب اخترته . وما - سأقوله في المحاضرة التذكارية هو نوع من التوسعة لحديثي معه ) .

ماكدت اختار هذا الموضوع حتى بدأت أرى كم كنت موفقاً وكم كنت متسرعاً : موفقاً لأنه قد أثار اهتمامي أكثر فأكثر ، وأدخلني أعماق فأنعمق إلي نظريات الروايات والمسرحيات ؛ ومتسرعاً لأن موضوعاً كهذا الموضوع في اتساع مجاله وإرتياده لمناطق مجهولة ، ليس بالموضوع الذي تسهل مناقشته نون إفراط في التعقيد أو إفراط في التبسيط . والحق أنني أشعر شعوراً يشبه إلي حد ما ماكان يمكن أن تشعر به الليدي براكل في مسرحية « أهمية أن تكون حازماً » لو طلب منها أن تحاضر مس سيسيلي كاربو عن حقائق الحياة فالحوار موضوع شبيه بذلك الموضوع . إن له مظهراً خادعاً من السطحية فكل واحد يستطيع أن يثرثر كما أن كل واحد يستطيع أن يغازل . ولكن لا يكاد المرء يبدأ في التمييز بين ثرثرة طيبة وثرثرة رديئة ، أو بين غزل عفيف وغزل مفحش ، حتى يفرق في دراسته للموضوعات والأخلاق والآداب العصرية ، وللأسلوب على وجه الخصوص . على أنني سعيد لأنني أخذت من بين هذين الموضوعين موضوع الحوار . فالأسلوب في الغزل ذو أهمية محقة ولا شيء أصعب منه تمثيلاً على منصة محاضرة .

ولكننا نعلم أن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة . تطوير القصة وتصوير الشخصية ، وخلق الجو أو الحالة . وفي كل موضوع من هذه الموضوعات مادة تكفى لمكتبة نقدية ، ولكنها أوسع وأكبر من أن تحيط بها محاضرة واحدة . على أننا نستطيع أن نلاحظ هذا الفرق الهام . وهو أنه في حين يستطيع الروائي أن يحذف الحوار حذفاً تاماً ، أو يستخدمه إن من حين إلى آخر فقط ، ليفصل قصصه ، فإن الكاتب المسرحي يعتمد عليه اعتماداً تاماً . ثم إن الرواية تبلغ خمسة أمثال طول المسرحية أو ستة أمثاله ، وقد تزيد على ذلك كثيراً . ويترتب على ذلك أن من أكبر فضائل الحوار المسرحي - ونجاحه حيث تكون القصة معقدة - قدرته على أن يجذب خيوطاً متعددة في وقت واحد - خيوط القصة ، والشخصية ، والحالة . ويجب عليه أيضاً أن يجذب خيوط الماضي والحاضر في وقت واحد . وقد يجوز للروائي أن يعلق حدثه الحاضر ويسترسل في الاسترجاع ، ولكن الكاتب المسرحي إذا بدأ لم يستطع أن يفعل ذلك ، لأنه لا يملك وسيلة لتعليق حدثه الحاضر ، أو طلب الجمهور له على أى حال . فإذا كان الاسترجاع ضرورياً له فعليه أن يستخدم طرقاً بالغة الدقة والخداع - طرقاً أدق وأهم كثيراً - إن جاز لى أن أقول ذلك - من تلك التى استخدمها بينيرو فى الفصل الأول من « مسز تنكراى الثانية » ، حيث يتصدع الاسترجاع . يجب أن يرسم حوارهِ بحيث أن كل سطر مع تطويره للحدث الحاضر يقودنا قليلاً قليلاً وبحيث لا نكاد نشعر إلى معرفة الماضي والمثل الكلاسيكى على ذلك هو مسرحية إبسن « بيت آل روزمر »

وإنه لجهد شاق ، يكاد يكون متعذراً إذا كان المسرح كبيراً والجمهور غير مبال إلى الجهد الفكرى ، ولا أقول غيباً وكسلاناً . فإبسن يعطى جميع الإشارات الصحيحة - ولكنها إشارات . وإذا كنا ندرى بيننا صوائى الشئ فإنها تفوتنا . إن المعرفة السابقة التى يقدمها إلينا تقدم ولا « تزرع » مرة بعد مرة ، إذا استعملنا لغة المسرح الخشنة . وبإختصار فإن الحوار العظيم يفترض نكاء مجاوباً عند نظارته ، فمثلاً ، إذا قالت بطلتنا عرضاً وهى تنسق الأزهار إنها تكره رائحة السوسن لأنها تذكرها بجنازة عمته ماتيلدا فينبغى أن يكون ذلك كافياً ، وألا يكون من الضروري إخبار صوائى الشئ مرة بعد مرة أن العمة ماتيلدا ماتت . ومع ذلك فهناك وجه لهذه الضرورة ، إذا كان موت العمة ماتيلدا عظيم الأهمية فالكاتب المسرحي يخضع دائماً لظروف المسرح إلا إذا كان هاوياً غير متمكن من فنه . فإن كان لديه فيما يسبق أو في الحديث الحاضر شئ غير عادى أو له دقة خاصة يريد أن يقوله ، فيجب أن يحرص على قوله أكثر من مرة بأشكال متعددة ، فحتى أكثر رواد المسرح نكاء قد تفوتهم نقطة بين الحين والحين .

وفى المسرح لا يمكننا أن نرجع إلى الوراء كما نستطيع أن نرجع إذ نقلب صفحات الكتاب .

ولأسباب مقابلة ، يتجنب الروائي الحكيم فى كثير من الأحيان استعمال الحوار فى مناسبات يضطر الكاتب المسرحى إلى استعماله فيها ، لأنه لا يملك بديلاً منه . وهنا استمحيكم عذراً فى إعطاء مثال من تجربتى الخاصة . فى مسرحية لى « النهر اللامع » يكون على ضابط بحرى أن يشرح لفتاة فكرة اختراع طوربيد جوى يمكن توجيهه باللاسلكى والاهتزازات الصوتية والفكرة مألوفة لديكم جميعاً الآن ، فقد تحققت نبوءتى لسوء الحظ ، ولكنها فى سنة ١٩٣٨ كانت غريبة كل الغريبة على الفتاة فوق المسرح وعلى الجمهور كله كذلك . وكان على أن « أوصله » بطريقة ما . ولو كنت أكتب رواية لأوضح طبيعة الاختراع بطريقة القصص ، مستعملاً الحوار إن استعملته لتخفيف الشرح أو تفصيله . أما على المسرح فقد كانت الطريقة الوحيدة التى فى المتناول هي طريقة الحوار . وكانت مصاعب الإيجاز والخفة والوضوح جسيمة . وإنما ذكرت هذا المثل لأبين نقطة واحدة : أن هناك مناظر كثيرة يتحدث فيها الناس . ويجد الروائي أن حريته فى الخروج عن الحديث المباشر نعمة من الله . فقد ينتقل بلطف إلى الحديث غير المباشر الذى يتيح له أن يضغط ويختصر ؛ وقد يعلق الحوار إذا شاء ويستخدم القصص الصريح . أما الكاتب المسرحى فلا يستطيع أن يفعل شيئاً من ذلك ، بل عليه أن يمتص فى الحوار . وتعلمون حق العلم كما أعلم أنه إذا شرح ضابطى البحرى اختراعه للفتاة فإن حديثهما يطول ؛ ويعرض فيه التكرار كثيراً . فهى تسأل ، وهو يعيد الشرح حتى يغمض الأمر بينهما تدريجاً . فعلى الحوار المسرحى أن يحافظ على الإيهام بحديثهما الطبيعى ، مع الاختلاف عنه من كل ناحية تقريباً من حيث السرعة والمباشرة والاستمرار والاقتصاد . وهذا يقودنى إلى تلك الناحية من الحوار التى أريد أن أهتم بها أكثر من غيرها هذا المساء . وأعنى علاقة الحوار بالمحادثة .

من المستحيل أن نفكر فى الحوار دون أن نفكر فى المحادثة أيضاً وأقول ابتداءً إننى ساستعمل كلمة « المحادثة » لكلام الرجال والنساء فى الحياة العادية ، وكلمة « الحوار » لكلام الشخصيات فى الروايات والمسرحيات ومع أن الارتباط بين الاثنين أبعد وأعقد كثيراً مما يظن عادة ، فإن ثمة ارتباطاً بينهما ، ويجب أن نبحت .

قد تكون المحادثة تسلية ممتعة ، إما باعتبارها وسيلة للتعبير عن النفس ، أو أكثر من ذلك ؛ وسيلة للاتصال ؛ فإنها جد ناقصة . إن الإنسان كائن يعيش وحيداً من مولده إلى وفاته ، ويظل مقفولاً بحواجز منيعة حتى عن أقرب الناس إليه ، وكأنه يعيش فى منزل على عجلات ، يتحرك معه من مكان إلى مكان ، ومن تجربة إلى تجربة ،

ولكنه يظل قصر فريدته أو سجنها ، حسب اختلاف المدى الذى يمكن أن يبلغه ذلك الإنسان ، ومن حين لآخر فى لحظات حياته السامقة ، فى شعره ، وفى حبه ، وفى موته حسبما أظن ، تنوب جدران منزله ، أو يبدو أنها تنوب . ولكن يكفى أن أقول فى هذا الصدد ، عن تلك اللحظات السامقة ، إنها مهما تكن فليست لحظات محادثة وعندما تذهب لحظات الشعر والحب السامقة ، يجد الإنسان نفسه فى منزله الصغير ثانية ، ويبدأ فى الثرثرة ثانية ، مثلما أن كوارديج بعد أن أبحر فى سفينة ملونة فوق بحر ملون ، وذاق لبن الجنة ، عاد فجلس يتحدث سنوات بعد سنوات ، حديثاً كانت له قيمة كبيرة ( فإن منزل كوارديج الصغير لم يكن أقل من منزل للعبقرية ) ، ولكنه إذا قيس بلحظات إشرافه فإنه لا يعنى شيئاً .

وكذلك حاول كوارديج ، كسائر الناس ، أن يتصل من داخل منزله . وكان يطل من النافذة ، مستعملاً قوة الإبصار ، ويمد يده مستعملاً قوة اللمس وكان يستخدم موهبته العجيبة فى الكلام على خير ما يستطيع . ومع ذلك فما كان أعجز هذه الموهبة ، حتى فيه ! ولم تكن أشد عجزاً فى سائر الناس ! إن اللغة ، حتى اللغة بتمامها فى استعمال أستاذ عظيم ، ليست كفنًا لتعقيدات الفكر والشعور التى لا نهاية لها . فالمحادثة التى نرتجل فيها أنت وأنا معتمدين على معجم لغوى من بضع مئات من الكلمات ، ليست إلا استعمالاً خشناً لرموز خشنة ، وهى كوسيلة اتصال تختلف فى الدرجة ولكنها لا تكاد تختلف فى النوع عن نباح الكلاب أو هدير القطط ، وهذه تستعين بحاسة شم هى عندنا فى حالة انحذار محزن ، بل إننى لأميل إلى الظن بأن للقطط علينا مزايا فى المحادثة . فهى غير مكبوجة بميلنا إلى القصد فى التعبير . وهى لا تقتصر فى مناسبات الحب ، على رومس عارض وشبهة بكاء . وهى لا تلقى أبياتها بإهمال كالممثلين المحدثين الذين يلقون أكبر نصيب من الاستحسان . وإطالما سمعتها فى مثل هذه الليلة وأنا فى حديقة منزلى بلندن ، تعزف كل سلم الكوميديا والتراجيديا من البندقية إلى فيرونا ، ومن إليريا إلى جيلاميس . وأكاد لا أدري إلى محادثة استمع إلى حوار ، إلى ارتجال إم إلى فن . ومن أعجب أسرار الحياة القططية فى رأيى أن القطط تتدرب على مناظر الحب ، وهو تدريب خليك أن يوصى به شباب هذا العصر وفتياته الذين يخاطرون فى كثير من الأحيان بالتمثيل لكون إعداد سابق ، كأنهم أعضاء فى فرقة تغير برنامجها كل أسبوع .

ومهما يكن من شيء فإن القطط درس لنا نحن دارسي الحوار . لكننا لا يوجد



فى العالم كله قطان يعجزان عن تأليف « منظر النافذة » وتمثيله فهل فىنا اثنان يستطيعان ذلك ! إن أعظم الحوار عندنا فصاحة وعاطفة يبدو وكأنه ينبع طبيعياً من محادثتها ، وما كذلك حوارنا . وإن القلط لفنانون مطبوعون بحيث إنها إذا اختل منظر النافذة ذات مساء لسبب من الأسباب غيرت سرعتها ومواضعها وأسلوبها ، حتى لا تعود السيدة التى تطل من أعلى الحائط جوليت ، بل اللیدی ماكبث .

أرجو أن أكون قد أوضحت أن غرض الحوار ليس هو أن يحكى المحادثة حكاية طبيعية بل أن يقدم فى ثوب المحادثة ما لا يوجد فى المحادثة . فیکون مسلماً حيث المحادثة مملّة ، مقتصدأً حيث المحادثة مضیعة ، بیناً واضحاً حيث المحادثة متممة أو غامضة . والطريقة هى بالطبع طريقة كل فن : طريقة التعمیق بالنظام والترتيب اللذین یقومان على الاختیار . وتطبیق هذه الطريقة على يد أستاذ عظیم یثمر دائماً – مهما تكن المواضع تراجیدية أو لاهية – نفس الثمرة ، وهى ثمرة كل فن . اكتشاف حقيقة وجوهر من خلال الظواهر ، وتحت هذه الظواهر .

قد تصیح ثائراً على هذا القول . لك أن تزعم أن « هاملت » تقودنا إلى جوهر الأشياء ، إلى حقيقة داخل الظواهر ، ولكننى لا أحسبك تدعى أن حوار كونجريف فى « هكذا الدنيا » یفعل شیئاً من ذلك ؟ بلى ، هذا هو ما أدعیه بالضبط . فكونجريف یقطر لنا جوهر موقف مضحك . فهو إذا ینفى الشوائب مما كان یمكن أن یمکن أن یمکن فى الحقيقة هو الحدیث الطبیعى لمیرابل ومیلامانت – أعنى التوفقات والزوائد والغموض وعجز كلا المتحدثین عن الاستجابة للآخر وقيادة الآخر – یکشف المعدن الصریح لریکتهم الخاصة وهذا المعدن یلمع ویرى بأصالة إن جوهر الأشياء لا یلزم أن یمکن أن یمکن بل إننى لأجرؤ على القول بأنه لا یمکن كذلك أبداً فى عین الفنان ولا فى عین الإیمان . ومن المحقق أن جوهر الأشياء التراجیدية ليس كذلك ، فإن التراجیديا الصادقة ، التراجیدية من حیث الرؤیا ومن حیث الشكل ، والتى لیست فوضى قبیحة من العنف والإشفاق على الذات – التراجیديا التى تكون تراجیدية لأنها جمیلة وجمیلة لأنها تراجیدية ، هى دائماً أبداً – ولو كانت تراجیدية « لیر » – رحلة بعيدا عن العالم المنصور ، ولهذا فهى تعید إلى أذهاننا النقطة التى بدأت منها وإذا كنتم لا تزالون تمیلون إلى الاعتقاد بأننى إذ أتحدث عن الحقيقة المستبطنة للظواهر فإنما أتحدث عن تجرید فلسفى غامض ، شدید العتمة بحيث تقضلون أن تتركوه لشرح « هاملت » الألمان فدعونى أنقدم معكم خطوة أخرى حین كتب أنور مارقل عن « إفاء كل ما صنع ، من

أجل فكرة خضراء فى ظل أخضر « كان يقول عنى ما أود أن أقوله . فهو ينقذ من الأشياء الطبيعية أو يفنيها ويصل إلى جوهرها . والحوار يرمى إلى العرض نفسه ، ويصل - فى أحسن حالاته - إلى الثمرة نفسها . وهذا صحيح مهما يكن الموضوع ومهما تكن المواضع : تراجيبية أو كوميدية أو مسخرة . إن جوهر الأشياء المرحة هو المرح ، والأشياء السخيفة هو السخف ، والأشياء الخفيفة هو خفة القلب . إن الحوار هو عملية تقطير . ولعل أحسن ما أوضح به هذه النقطة مثال كامل فى نرقة ، وهو دخول ألجرونون مونكرىف فى الفصل الثانى من « أهمية أن تكون حازماً » .

يدخل ألجرونون ، شديد المرح والظرف

ألجرونون ( رافعاً قبعته - قرينتى الصغيرة سيسيلى ، لا شك فى ذلك سيسيلى - أنت واقع فى خطأ غريب . لست صغيرة - بل أعتقد أننى طويلة إلى درجة غير عادية بالنسبة لسنى . ( يبهت ألجرونون قليلاً ) . ولكننى قرينتك سيسيلى . أما أنت فأرى من بطاقتك أنك أخو عمى جاك . قريى حازم . قريى حازم الشرير .

الجرنون - بل أننى لست شريراً على الإطلاق ياقرينتى سيسيلى إياك أن تظنى أننى شرير .

سيسيلى - أن لم تكن فقد خدعتنا جميعاً خداعاً لا يمكن أن يفتر لك - أرجو ألا تكون ذا حياة مزبوجة ، تدعى أنك شرير وأنت فى الحقيقة رجل طيب .

ألجرونون ( ينظر إليها دهشاً ) - طبعاً كان فى بعض الطيش .

سيسيلى - يسرنى أن أسمع ذلك .

ألجرونون - أما وقد نكرت هذا الموضوع ، فالحقيقة أننى كنت فاسداً جداً بطريقتى الخاصة المتواضعة .

سيسيلى - لا أظن أن فى هذا فخراً كبيراً لك ، وإن كنت واثقة أنه لا بد كان ممتعاً جداً .

ألجرونون - وجودى هنا معك أمتع .

سيسيلى - لا أستطيع أن أفهم أبداً لماذا أنت هنا . عمى جاك لن يعود إلا عصر يوم الاثنين .

أُجرون - يؤسفنى ذلك جدا . إننى مضطر أن أسافر صباح الاثنين بنول قطار .  
فعندى موعد عمل يهمنى أن ... يفوتنى !

سيسيلى - ألا يمكن أن يفوتك إلا فى لندن ؟

أُجرون - نعم . إن الموعد فى لندن .

سيسيلى - أعرف طبعاً أنه من المهم جداً ألا يحافظ الإنسان على موعد عمل ،  
إذا أراد أن يبقى على شيء من استمتاعه بجمال الحياة . ولكننى مع ذلك أرى الأفضل  
لك أن تنتظر حتى يعود عمى جاك . فأننا أعلم أنه يريد أن يتحدث معك بشأن هجرتك .

أُجرون - بشأن ماذا ؟

سيسيلى - هجرتك . لقد ذهب ليشتري لوازمك .

أُجرون - لن أسمح لجاك بأن يشتري لوازمى . ليس عنده أى نوق فى  
الكرافتات .

سيسيلى - لا أظنك تحتاج إلي كرافتات . سيبعتك عمى جاك إلى أستراليا .

أُجرون - أستراليا ! الموت أهون .

سيسيلى - حسناً ، لقد قال على العشاء ليلة الأربعاء ، إنك يجب أن تختار بين  
هذا العالم ، أو العالم الآخر ، أو أستراليا .

أُجرون - الأخبار التى تلقيتها عن أستراليا والعالم الآخر ليست مشجعة جداً .  
أنا راض عن هذا العالم يا قريبتى سيسيلى .

سيسيلى - نعم ؛ لكن أهو راض عنك ؟

أُجرون - لا أظن ، ولهذا أريد منك أن تصلحينى . يمكنك أن تجعلى هذه  
رسالتك إن لم يكن لديك مانع ياقريبتى سيسيلى .

سيسيلى - لا أظن أن عندى وقتاً اليوم .

أُجرون - حسناً . أليك مانع أن أصلح نفسى اليوم ؟

سيسيلى - هذا غرور منك . لكن أظن من الخير أن أحاول .

الجرنون - سأحاول . إننى أشعر بتحسن منذ الآن .

سيسيلي - أنت تبدو أسوأ من عادتك .

الجرنون - هذا لأنى جائع .

سيسيلي - ما أغبانى ! كان يجب أن أتذكر أن الإنسان حين يبدأ حياة جديدة تماماً يكون محتاجاً إلى وجبات صحية منظمة . ألا تدخل ؟

الجرنون - أشكرك : هل تسمحين لى بزهره أولاً ؟ أنا لا أشعر بأى شهية إلا إذا وضعت فى عروتي زهرة أولاً .

سيسيلي - مارشال نيل ؟ ( تناول المقص ) .

الجرنون - لا . أفضل وردة وريدية .

سيسيلي - لماذا ؟ ( تقطع زهرة ) .

الجرنون - لأنك تشبهين وردة وريدية يا قريبتى سيسيلي .

إن هذا الحوار بعيد الشبه بأى محادثات أرضية بين رجل وفتاة . وليس غزلاً كما يظهر الغزل لأى إنسان ، ومع ذلك فهو جوهر الغزل .

وقد أخبرنى صديقى القديم المستر آلان إينسورث ، الذى لعب الدور فى الليلة الأولى ، ولا يزال شديد المرح والظرف ، إنه كانت ثمة شكوك كثيرة عن المسرحية أثناء التجارب ، فقد كان هناك شوق إلى العقدة الميلو درامية ، والتأزم الوجدانى اللذين جعلتا لمسرحيات وايلد الأولى مانتها الدرامية حسب وجهة النظر الفكتورية . وكان الشعور هو أن « أهمية أن تكون حازماً » لن تعطى الجمهور غذاء كافياً ، وأن الزيد المحض والسخف المحض المجردين من الانفعال أو مفاجأة المسخرة الفكتورية قد يجعلانه ينصرف غير راضى وكان ما استقر عليه الرأى - وهو الصواب - ألا تقتضب الضحكات ، وأن ينطق كل سطر كما لو كان الممثل غير شاعر مطلقاً بوجه المرح فيه ، أو باختصار أن يكون الاعتماد على وايلد ، لكن تقرر أيضاً أن تغطى آثار خطاه وأن يسير التمثيل سريعاً مهما يكن الثمن ، وألا يقع الممثل أبداً فى شرك انتظار ضحكة لاتأتى وفى إحدى التجارب الأخيرة ، ولم تكن موفقة جداً ، هنا وايلد الممثلين على حسن حظهم لظهورهم فى مسرحية ستبقى ما بقيت الكوميديا الإنجليزية . ولم يأخذ أحد قوله مأخذ الجد ، ولا أظن أنه هو نفسه يأخذه مأخذ الجد ، ثم حدث شئ غريب

جداً . فى الليلة الأولى ، قبل ظهور الليدى براكتل بوقت طويل ، وحالما بدأ إينسورث وألكسندر يمثلان منظر سندوتش الخيار ، أخذ الجمهور يضحك ، وكان الشيء المريك هو ضحكهم عند كل سطر بل عند كل عبارة تقريباً فى الأقوال الأطول . وسر الممثلون وخافوا فى الوقت نفسه . فقد تدربوا على المسرحية بسرعة معينة ، ثم اضطروا فجأة أن يمثلوها بسرعة أخرى . وحين لم يقنع الجمهور بالضحك بل راحوا يقاطعون الحوار بالتصفيق ، بدأ الممثلون يفهمون أنهم يعالجون مسرحية إن تركهم الضحك يصلون إلى نهايتها يوماً فسوف تكون فريدة وخالدة فى المسرح .

إذا استطعنا أن نفهم لماذا كان ذلك فإننا نكون قد اقتربنا جداً من أعمق أسرار الحوار الكوميدي . لقد كانت « أهمية أن تكون حازماً » مدينة بجانب كبير من نجاحها إلى دعابتها الممتازة ، ولكن لا دعابتها ولا الجراءة الممتعة فى عقبتها جعلتها عملاً رائعاً ، إنما تعيش بثلاثة أشياء : أولها أن حوارها وإن بدا شبيهاً بالنثر فإن فيه اختياري وإيقاعاً يسيطر عليه الشكل . وثانيها أنها لا تنحرف لحظة عن مواضعاتها الخاصة . فلا تقع بعبارة أو كلمة فى الجد أو العاطفية أو القسوة أو المرارة ، وأخيراً . إنها نتيجة لذلك كله ليست مجرد مسرحية ممتعة مبتكرة خفيفة لروح ، ولكنها تحمل المراء وراء السلوك الخفيف الروح والمظاهر الخفيفة الروح ، إلى جوهر خفة الروح ذاته .

\* \* \*

والآن قبل أن نوغل فى المسرح تعالوا بنا ننظر لحظة إلى الحوار فى الرواية . وأول ما يلاحظ - لأنه حقيقة جلية وليس مسألة رأى - أنه على حين تتألف المسرحية كلها من حوار وأفعال ترى ، فإن الرواية تتألف من قصص ووصف ، والحوار يستعمل فيها مساعداً فقط . وتختلف درجة اعتبار الحوار مساعداً أو فرعياً من رواية إلى رواية . ولست أحلم بوضع قاعدة فى ذلك ولكنى أظن من الممكن أن يقال إن الرواى الذى يضع كل شيء - مطلقاً أو على وجه التقريب - فى حديث مباشر يحرم نفسه من كثير من أغنى الفرص التى تتيحها له صناعته ، ولا يتلقى عوضاً عن ذلك شيئاً من العون الذى يلقاه الكاتب المسرحى من المسرح . وحين أقول هذا لا أنسى أن عملاً من أزوع الأعمال فى عصرنا ، وهو « الحاكمون » لتوماس هاردى قد كتب كله حواراً ، بقصد أن يقرأ لا أن يمثل . ولكن « الحاكمون » ليست مسرحية فى الواقع ولا هى رواية ، وإنما هى قصيدة ملحمية ، وليست بذاتها حجة صحيحة لأولئك الذين تتألف رواياتهم من شرثرة توشك أن تكون متصلة .

على أن المسألة الحقيقية ليست مسألة كم بل مسألة كيف وغرض . ويبين لى من المؤكد أن الشيء الوحيد الذى يجب اجتنابه فى الحوار هو أن يكون « ميكروفونياً » . فمن الواجب ألا يكون أو يرمى إلى أن يكون إنتاج آلة تسجيل مخبأة فى بار أو ركن شارع أو حجرة استقبال . وهناك كثير من الروايات ، ولاسيما الروايات الثانوية المشتقة المكتوبة تحت التأثير الأمريكى ، تبدو أشبه بهذا الذى وصفت . ولكن حذار أن نخدع : فإن الأمريكيين الذين يكتبون حقاً - كفوكتر مثلاً - « ميكروفونيين » أبداً أنهم متخبرون إلى أقصى حد ، كما أنهم أصحاب أسلوب إلى أبعد درجة ؛ والذى يجعل لهم تأثيرهم الميكروفونى هو أنهم يكتبون فى معظم الأحيان عن رجال ونساء خشان هم فى واقع الحياة ثرثارون وإن كانوا غير مبينين وشهوات هؤلاء المخلوقات شديدة ، وأفكارهم الراسخة أشد ، وثورات سطخهم أشد الثلاثة جميعاً ، ولكن قاموسهم فى الحديث أقل من قاموسك وقاموسى - مع قلة هذين - وبناء جملهم يكاد يكون معنوياً . ولذلك فهم فى حديثهم لا ينقطعون عن التأتأة وتكرار أنفسهم والصياح فى غضب ، فإذا اتفق أنهم لم يكونوا أفاقين بل من كبار رجال الأعمال فإن حديثهم يكون كخيوط سحج طويل مؤلف من رواسم متعددة المقاطع وعبارات طويلة ملفوفة والوجدان المسيطر فى الحالتين واحد : وهو الاستمرار فى الكلام بأمل مستميت أن ما يشعرون به هذا الشعور العنيف سيعبر عن نفسه . فإن الأفاقين وكبار رجال الأعمال - على خلاف الناس البسطاء الذين يصورهم هاردى أو جورج إليوت - لا يشعرون بعجزهم ولا يملكون رموز صور الكتاب المقدس ، التى كانت فى وقت ما شفرة عامة ، ليتكثروا عليها .

ونتيجة ذلك أن الروائيين الأمريكيين حين يكتبون على مستوى الأفاق أو رجل العصايات أو رجل الأعمال يضطرون إلى المحافظة على مظهر النثرثة التى تكون أحياناً سريعة الطلقات كمدفع رشاش وأحياناً أخرى نوعاً من سيلان اللعاب بون المستوى البشرى ، ويضطرون فى الوقت نفسه إلى التعبير عن الحقيقة الكامنة فى هذا المظهر : العجمة المنفعلة أو المسكينة أو المعذبة ولو روى الحديث نفسه رواية ميكروفونية لجاء خالياً من الدلالة باعثاً على الملل الشديد ، ولكن الحوار فى يد أستاذ أمريكى ، بما فيه من اختيار وإيقاع هو بطريقة الخاصة وسواء أحببناه أم لم نحبه ذو أسلوب كحوار مريدث وهو ناجح لهذا السبب .

وإن أحاول أن أستشهد بفقرة من فوكتر أو همنجواى ، فكل شيء فى حوارهما

يعتمد على التتخيم والإيقاع اللذين لا قدرة لى عليهما . وعلى كل حال فكلكم ، وأنتم أصغر منى كثيرا ، تعرفون هذين الكاتبين . إن صوت طبولهما وهيئاتهما موسيقى حلوة أليقة فى أسماعكم ، وبحسبى أن توافقوا على أن حوارهما فى أحسن حالاته غير ميكروفونى بل شاعرى ومرح بطريفة القريفة الخاصة . ولقد يكون من السهل أن نثبت بقراءة من منظر الصفارة فى « محنة رتشارد فيفريل » أن حوار مريدث يسعى دائما إلى اكتشاف الحقيقة الكامنة فى الظواهر ، ولقد يكون من السهل أن نثبت القضية نفسها بدراسة الإيقاعات الطويلة عند إميلي برونتى أو الرنين الغريب صدى خطوات غير منظورة فى دهاليز من البرونز الذى يميز حوار إيجار آلان بوكما يمثل قصصه . نعرف أن يو ورمريدث وإميلي برونتى كانوا شعراء ، وأنا أفضل أن أثبت قضيتى بالأمثلة الأقل وضوحا بقوكر أو إن شنتم ديفو .

ونحن مع ديفو عند الطرف الآخر من تقاليد القصص . فقد كان ديفو يعد نفسه طبيعياً أو مخبراً . وكتابة « يوميات عام الطاعون » كان خدعة طبيعية . قطعة من القصص أريد أن يكون لها تأثير مشاهدات صحفية ورواية ديفو « مول فلاندرز » هى قبل كل شئ آخر كلام بسيط لا تصنع فيه ولا إغراب فى الخيال ، ولا اصطناع للأسلوب بأى صورة من الصور . وقد أعطى ديفو تعريفه الخاص للأسلوب الكامل بأنه « ما يتكلم به إنسان أمام خمسمائة من الناس ، من جميع القدرات العادية المختلفة . باستثناء البله والمجانين ، فيفهمون كلهم بنفس المعنى الذى قصده المتكلم » . فما تأثير ذلك فى استعمال ديفو للحوار ؟ إن الحوار إذا استعمل إطلاقاً فيجب أن يشرب أسلوب المؤلف ؛ وهذا هو السبب فى أن شخصيات مريدث ، وإن احتفظ كل منهم بفرديته فجميعهم يتكلمون كلام مريدث ، وشخصيات كبلنج سواء أكانوا جنود مراسلة أم سيدات لازعات من السيدات الإنجليزيات فى الهند أم حيوانات فى الغابة ، كلهم يتكلمون كلام كبلنج . وهذا هو ما واجه ديفو بصعوبة خاصة . فقد كان جوهر أسلوبه هو البساطة . وقوته كلها فى عرض الوقائع أيضاً ، وبذا يصبح ميكروفونيا مملا غير محتمل . ولذلك كان ديفو نادراً ما يستعمل الحديث المباشر ، كان يروى كثيراً من المحادثات ، ولكنه كان يرويها ، مستعملاً دائماً حيلة الحديث غير المباشر .

تأمل هذا المنظر الغرامى الصغير :

« حاولت أن اتخلص ، ولكننى حاولت ذلك بضعف ، وهو يتشبث لى ، ولا يزال

يقبلنى ، حتى كالت تتقطع أنفاسه ، ثم قال وهو يجلس : « ياعزيتى بتى ، أننى أحبك » .  
« يجب أن أعترف أن كلماته ألهمت دى ، ورفرفت مشاعرى كلها حول قلبى ، وأوقعتنى في اضطراب شديد كان من السهل عليه أن يلاحظه فى وجهى . وكررها بعد ذلك مرات كثيرة ، إنه يحبنى ، وتكلم قلبى مبيتاً كئته صوت ، أن هذا يعجبنى ؛ بل إنه كان كلما قال « أنا أحبك » تجيبه دفعات الدم فى وجهى جواباً صريحاً . ليت هذا صحيح ياسيدى » .

أو تأمل طريقة ديفو عندما يعود طالب العشق إلى الهجوم .  
« كنت فى حجرة أخته الصغرى ، وإذا لم يكن فى المنزل أحد إلا الخادما فى الطابق السفلى فلعله ازداد جرأة . وباختصار بدأ يجد معنى حقاً ولعله وجدنى سهلة أكثر مما يجب ، قاله يعلم أنى لم أقاومه بينما كان يحتضننى ويقبلنى والحق أنى كنت ملتذة بذلك حتى أنى لم أقاومه كثيراً .

« ولكننا جلسنا ، وكأنا تعبنا من هذا العمل ، وجعل يتكلم معى طويلاً ، فقال إنه مفتون بى ، وإنه لم يستطع أن يهدأ ليلاً أو نهاراً قبل أن يخبرنى بمقدار حبه لى ، وإننى إن أحببته ثانية ، وأسعدته ، فقد أنقذت حياته ، وكثيراً من مثل هذا الكلام الجميل . ولم أقل له كثيراً هذه المرة أيضاً ، ولكننى أدركت بسهولة أنى كنت حمقاء ، وأنى لم أفهم قط ما عناء » .

مع أنه « جعل يتكلم معى طويلاً » فى الفقرة الثانية ، فليس هناك كلمة واحدة من الحديث المباشر ؛ أما الفقرة الأولى ففيها خمس كلمات فقط .

ياعزيتى بتى ، إننى أحبك » ، وهذه الكلمات تردد عن قصد . وهكذا يثبت ديفو ، باجتنابه للحوار فى الظروف الخاصة به ، مبدأين فى الحوار : أنه حين يستخدم فيجب أن ينسجم مع أسلوب الكاتب ، ثم أن غرضه ليس حكاية محايدة ، بل توصيل جوهرها . فقد التزم ديفو ؛ بغزيرة لا تحطى ، الكلمات الخمسة ذات القيمة . فقد كانت موضوع تلك المحادثة ؛ قرر ذلك بحزم . وكرره مرة وأزاح كل ما عداه فى تقدم قصته السريع .

وقد تحدثت عن ديفو لأنى رغيت أن أوضح فكرتى بالمقابلة . المقابلة بين الروائيين الشعراء والراوى الذى يلتصق بالأرض . وقد يكون من الممتع أن نرتاد مقابلة أخرى ، وهى المقابلة التى تقدمها لنا مس أوستن ، ولكن ذلك يحملنا إلى أبعد مما نستطيع هذا



المساء ، ثم أن مس أوسن تعد في هذا البلد نوعاً من الدين ، ويكاد يعد مايجاوز التنبية إلي عصمتها إلحاداً ، ولست براغب أن أزعج محفلها في صلواتهم ، فلا شيء أشد خطلاً من نقد حوار رية وإن كنت أظن أن عبادها يوافقون ، بل يؤكّدون ، أن حوارها أيضاً يستكشف حقيقة كامنة في مظهر السلوك المؤدّب . وإنما السؤال هل تشوبك هذه الحقيقة وتمتلك ، وإلى أي حد .

\* \* \*

أود أن أضيف كلمة أخرى . إن نظرية الحوار التي قدمتها هذا المساء أن الحوار تقطير لا تقرير ، وسيلة شكلية للنفاد إلي جوهر الأشياء - هي النظرية التي يقوم عليها الحوار الشعري ، ولست أتكلم الآن عن الحوار الشعري بالمعنى العام ، بل عن الحوار المنظوم .

ومن الحماقة الزعم بأن الحوار « المقطر » ، الذي يوحى بالحقيقة الكامنة وراء المظاهر ، لا يمكن أن يكتب بالثر ؛ ولكن كل من حاوله أو يحاوله يجب أن يكون واعياً بشيئين : الأول أن هذه المحاولة تبعده عن الطبيعة إلى إيقاعات نثرية بعيدة عن إيقاعات المحادثة ، محملة بنغمات الشعر ؛ والثاني أن الدخول في النظم دخولا واضحا راحة وتحرير وإقذار . وعندي أن المظاهر الفادحة في الحياة المعاصرة ، وشعورنا بالحقيقة الروحية الكامنة تحت تلك المظاهر ، دافع جديد يضطرنا إلى الكتابة علي مستويين : مستوى الملاحظة ومستوى الإدراك ، وفي هذا لدافع من القوة ما يجعل الحوار التمثيلي يتجه إلي الشعر . ستقولون إن هذا أمر واضح ، وتشيرون باحترام وإعجاب إلي مسرحيات المستر إليوت ؛ ولكنني إذا أضفت أن الحوار التمثيلي الحديث مدفوع نحو النظم فإن السؤال يزداد انفتاحاً ، ولا يعود المستر إليوت جواباً نهائياً عنه بحال . ولا أريد أن أدخل في مناقشة فنية حول عروض المستر إليوت - فهو على بعض التعريفات - يكتب نظماً ، ولا نريد أن نناقش هذه التعريفات الآن ، ولكن يصح لنا القول مع ذلك إنه حين يستحوذ على جمهوره بذكائه وإحساسه ويصيرته وقصصه ، وأحياناً بليقائه ، تكون هذه الصفات كلها في ظهورها الفائق عنده أشبه بصفات كاتب مسرح نثري له عقل شاعر منها بصفات شاعر تمثيلي بالمعنى العادي لهذه العبارة .

وهذا منه مقصود بالطبع . فكما تعتمد في نظمه غير التمثيلي اجتناب اللغة الشعرية المتعارفة ، كذلك تجنب في تمثيلاته الأوزان الكلاسيكية . وقد دعت إلى ذلك

كله أسباب وجيهة ، أمكنه أن يهدم حواجز فى المسرح ما كان يمكن أن تهدم بغير ذلك ، وأن ينتج أعمالاً ممتازة . غير أنى أعتقد أن ثمة تحدياً أمامنا قلن يستعيد الحوار التمثيلى قدرته الفائقة على أن يقطر التجربة الإنسانية ويكشف للرجال والنساء العاديين جوهرهم ووجودهم وأعماق حقائق حياتهم الجسمية والروحية ما لم يسحروهم ويغن لهم ويستحوذ على ذاكراتهم .

والعقبة الكبرى هى شكسبير الذى استخدم العروض الأيامى الخماسى بحيث إن أى اقتراب منه فى المسرح الآن يعد تحدياً وقحاً لشبحة العملاق - ولكن البيت ذا العشرة المقاطع والخمسات الضغوط الأساسية هو الوزن المعيارى للحوار التمثيلى الإنجليزى ، وأعتقد أننا يجب أن نستخدم نوعاً منه أو نكتشف بديلاً له يسحر ويغنى . فالوزن الإنجليزى الكلاسيكى الآخر - وهو الوزن الثمانى الذى استخدمه أندرو مارفل روبرت بروك أقصر بيتاً من أن يصلح للمسرح ، والوزن ذو الاثنى عشر مقطعاً وإن كان ضرورة طبيعية فى فرنسا فالظاهر أنه لا يستجيب بسهولة للعبقريّة الإنجليزى فهذا ميكيل درايتون ، وهو شاعر عظيم بلا مراء ، وصاحب سونيّة يمكن أن تقارن بأى سونيّة لشكسبير ، قد اختار البيت ذا الاثنى عشر مقطعاً للعمل الذى ينتظر أن يصبح أعظم أعماله ، وهو « پولوبليون » ، فرفضته الأذن الإنجليزى . إن الاثنى عشر مقطعاً نادراً ما تغنى لنا ، ومع ذلك فقد تفعل أحياناً . وقد غنت مرة جوهر الأشياء غناء لم يتفق لشاعر قط :

Then dawns the invisible, the Uoseen its truth reveals .

My outward sense is gone. my inward essence feels-Its wings are A lmost free, its home, its harbour found, (\*) Measuring the gulf it stoops and the final bound .

ولكن هذه الأبيات العجيبة مقفاة ، وأنى لأشك كثيراً فى إمكان استعمال الوزن « الاثنا عشرى » فى المسرح الإنجليزى مرسلاً . إن لنا أن ننوع الوزن الخماسى كما نريد وكما نستطيع ، مثلما يمكننا أن ننوع الطعام الذى نأكله ولكنه كان

« هذه المحاولة لترجمة الأبيات الأربعة نظماً -

ويذهب إحساسى ويشعر جوهرى	ويكشف فجر الحق عن حر وجهه
وهيأ للهواة قفزة مخطر	فرف جناحاه ، وقد شام بيته
(المترجم)	

دائما الخبز والنبذ لحياتنا الشعرية ، وقد نجد آخر الأمر أن الحوار التمثيلي لا يمكن أن يستغنى عنه . وعلى أية حال فأنا واثق من شيء واحد ، إنه لا يقتدر على رفع الحوار التمثيلي إلى أسنى قواه إلا وزن أساسه انتظام الضغوطات . فلا شيء غيره يستطيع أن يخلق في الجمهور ذلك الإيقاع من التوقع والتحقيق ، تلك الموسيقى ، موسيقى الخيال المتقبل التي تسكت الصخب الحقيق من عقولنا السطحية ، وتجعلنا ساكنين ومستقبلين قلو أن رئيس جمهورية شعبية ، في إحدى التمثيليات ، قال نثرا وهو على وشك أن يفتال : « هيا اجلسوا سأخبركم لماذا يضرب رؤساء الجمهوريات الشعبية بالرصاص دائما » ، لما أهتم أحد بأمره كثيرا ، ولو قال أيضا « بالشعر الحر :

» والآن يا فتیان .

تعالوا أقعدوا .

فإننى مخبركم عن سر أن الرؤساء

يقتلون دائما بالرصاص »

لما زاد أحد على أن يسئل باحترام . أما إذا قال الممثل :

تعالوا بحق الله نفترش الثرى لأخبركم كيف الملوك تموت

فإن المسرح كله من الصالة إلى الشرفات ، يسوده الصمت ، ومن خلال سكون التراجيدية تأتي موسيقى العالم المنظور .

وإذا أراد كاتب مسرحي في البداية الباردة لمسرحيته أن يخبرنا أن رجلا وامرأة لم يرهما الجمهور قط من قبل ، غارقان في حب عنيف . فكيف يمكنه أن يفعل ذلك ! لن يمكنه ذلك بالنثر . وإن يمكنه ذلك بالشعر المنثور . لكن اسمعوا :

**كليوباترا** : أحبك صديق ؟ قل إذن كم تحبني !

**أنطونيوس** : فقير هو الحب الذي يقبل العدا !

**كليوباترا** : سأجعل حدا لا أحب وراءه .

**أنطونيوس** : فهاتي سماء غير هاتيك أو أرضا .

لقد قيل كل شيء في أربعة أبيات خماسية . إذا كان للحوار أن يطير حذرا إلى جوهر الأشياء فليغن السهم في الهواء .



كاتب بين رسامين

أو

حرية الاتصال

من كتاب : Liberties of the Mind



لا راحة من ضغط التخصص المفرط أسعد من أن يكون المرء حراً فى دخول معمل رجل غيره . ولكن من الضروري أن يكون أهلاً لهذه الحرية شأنها فى ذلك شأن سائر الحريات . فيجب أن يكون لديه القدر الكافى من المعرفة والتعاطف النوقى بحيث يمكنه أن يدخل المعمل الجديد ويراه ويحسه من الداخل . وهذا مستحيل أحياناً ، وهو فى هذه الأيام مستحيل غالباً . فمعمل العالم فى الطبيعة النووية مغلق أمام معظمنا لعجزنا عن أن نتكلم لغته الرياضية . وإنه لمن مأسى الحياة المعاصرة أن كبار المتخصصين فى كثير من نواحي المعرفة لا يزالون يزدانون عجزاً عن الاتصال عبر حدود تخصصاتهم .

لقد اعتمد تقدم الفكرة الإنسانية دائماً على قدرة البشر على أن يتحركوا بحرية بين أقسام المعرفة . وبهذه الوسيلة ارتبطت التخصصات بعضها ببعض فلم تعد زنزانات لاهوتية أو فلسفية أو علمية ، بل مالت إلى أن تصبح كما حاول ليونارديويناكون أكويناس أن يجعلوها ، غزفاً متصلة فى منزل للحكمة الكلية . واليوم يوضع الرجاج ويختم على المزيد فالزبد من حجرات المنزل فقد يشعر المناطقة الوضيعون بالعجز - كفلاسفة - لأنهم ليسوا علماء طبيعة ونتائج اينشتين قد يفهمها غير المتخصصين - ولو فى مجملها - بصعوبة شديدة ولكنها يجب أن تؤخذ بالتقليد ، لأن أدلته لا يمكن توصيلها إلا إلى قلة من المتصلين فى ناحية تخصصه .

ولا يمكن طمأنة النفس بالقول إن تفكير الشعراء الصوفيين كان دائماً غير قابل للتوصيل إلا للقلّة ، فإن الشعراء على الأقل يستخدمون لغة مشتركة ويجولون داخل حدودها . فإذا انقطع الاتصال بيننا وبينهم فذلك لأن قدرة اللغة محدودة ، ولأنهم على كل حال قد استعملوها استعمالاً ناقصاً ، كما استقبلناها استقبالا ناقصاً . وعلى ذلك يكون الانقطاع بيننا وبينهم عارضاً قابلاً للعلاج فهو ليس انقطاعاً فى طبيعة الأشياء . ولكن أينشتين يستعمل ، ولا بد أن يستعمل ، شفرة فوق المتناول ، ويجب أن تبقى فوق المتناول ، إلا للقلّة .

شفرة قد أذهب إلى الزعم أنها فى بعض المستويات فوق متناول الناس جميعاً ماعداً . فإذا كان هذا صحيحاً ولو بعض الصحة ، وإذا كان صحيحاً أيضاً بهذا المعنى نفسه وإن اختلفت الدرجة ، أن التعبير عن المعرفة كلها يسير نحو حالة شفرة ، فقد يبدو أن بابل عادت ثانية ، وربما لتلك الأسباب القديمة من انعدام التقوى .

ولكن هذه مسائل عليا ، ومن ليسوا منا طبيعيين يبعدون عن أرضهم فخير لنا أن نعود إليها .

وكل من لديه مهارة خاصة ، سواء أكانت في النجارة أم رسم المناظر الطبيعية في الفلاحة أم الكتابة ، يعلم أن اطلاعه على صنعة رجل آخر يجده في صناعته . ومن كانت صناعته الكلمات يسعده أن يلتفت إلى فنون لا كلام فيها كالوسيقى أو الرسم . فهي الغيث في تلك المواسم الجدياء التي يعرفها كل الفنانين إذ يتصلب الفكر قبل الألوان إلى جمل ، وحتى التجربة نفسها قبل أن تنشر ليأخذ فيها الخيال تنحيس في صف من النظم والإيقاع لتذبل هناك .

وفي مثل هذه الأوقات يكون الهروب من الظلمات ، والنفاز شيئا ما إلى سر صناعة أخرى فقداناً للذات وتجديداً للذات وقد أتيح لي مرة أن أعيش بضعة أسابيع بين زراعي الكروم في شارنت ، وأتعلم شيئا من فنهم ومن الصنعة المتأنية لدى صانعي براميلهم . وأتيح لي مرة أخرى أن أنفذ إلي مؤخرة دكان صانع ساعات حيث كان يصلح ساعات الحائط أو يصنع اللعب المسحورة أو يمارس في تواضع من « سليني » بما كان لديه من معادن ثينة - كل ذلك في عناية الفنان المتساوية بأشغاله المتعددة . ولكن هذه كانت تجارب نادرة لا يسهل تكرارها ، ولم يكن لي فيها أكثر من دور المشاهد . أما التأثير الأعمق الذي تلقفته فقد كان حين تعوبت أن أذهب كل أسبوع ، على مدى سنوات عدة إلي مرسوم فنان ، وأرسم من عنده من أصحاب الصور ومن النماذج رسوماً لن تعرض أبداً ، ولا تملك ما تعطيني إياه سوى نفسها ، وتقال مني من ثمة إخلاصاً مطلقاً لا قلق فيه . فإذا كان الرسم رديئاً ذات يوم فقد كان رديئاً في نفسه لا في حكم الآخرين عليه ، وإن كان أقل رداءة فليغير ثنائهم المشجع .

وكان الرسام نفسه من السماحة بحيث لا يثني على ولا يلومني ولا يعلمني ، وإنني لمدين له بالشئ الكثير . فقد كان يبيع لي أن أتحرق من تخصصي فأعود إلى محبرتي متحمساً متجديداً .

والكاتب الذي لا يرسم قد يجد في الفنون البصرية أيضاً تجديداً من هذا النوع نفسه ، بشرط لا يد منه وهو أن يفقد نفسه فيها . فإذا دعاه الرسامون لرؤية عملهم ذهب بصفتين : بصفة فرد من الجمهور ، وبصفة أنه هو نفسه عارض أمام الجمهور وإن اختلفت الوسطة . ويكون كل نصف منه حفيظاً على النصف الآخر . فبوصفه



زميلا في الفن يتعلم كم يتحمل الرسامون وكم هو غير محق في أن يشكو . فهو يستطيع على الأقل إن يتعلق بوجه سار أن كتابه يقرأ في هدوء بجانب مدفأة القارئ - يقرأ لذاته ولا يعبر كواحد من ألف كتاب كلها يطلب اهتمام القارئ . وهو يتخيل أيضا أن جسم القارئ مستريح ، وأن لديه كرسيًا لا بأس به ، وأن تلمه لا يقطع دائما بتعليقات الآخرين . وهو يرى كيف يخلف الأمر في أي معرض لأدهان على قماش ، فكل أمرى يجادل ويخاصم ، وهذه صورة يحكم عليها بأنها دون صورة لاتمت إليها بصلة لا في الغرض ولا في الطريقة ، والناس كلهم يعبرون . ولعل الناس - لو يعلم ! - يحكمون على كتابه بهذه الطريقة نفسها ، أو يطوونه دون اهتمام ، ولكنه على الأقل مرحوم من معرفة ذلك ، أما الرسامون فإنهم يشهدون هذه الأشياء .

ويوصفه واحداً من الجمهور تنقفه نفسه الأخرى التي تمارس فناً مغايراً يتعلم أن يسير بحذر فهو يحاول في كل صورة أن يتبين مقصد الرسام ويتفهم طريقته ، أن يرى العمل - إن صح هذا التعبير - من وجهة نظر الفرشاة ، بل أعمق ، أعنى من وجهة نظر العقل المنشي ، فلئن كان صحيحاً أن العمل الفني يجب أن يثبت أو يسقط بتأثيره ، إنه لا يمكن أن يؤثر تأثيراً صحيحاً إلا إذا كان المشاهد « مفتوحاً » له ، وهو لا شك مقفل أو نصف مقفل أمامه أو يدرك ما يرمى إليه الفنان .

وإذا تركنا الجرى وراء البدعة أو المكانة جانباً ، فإن الخطأ الذي نتعرض للوقوع فيه بأعظم اليسر حين نحكم على صورة هو هذا بالتحديد أننا لا نهتم إهتماماً كافياً باكتشاف ما يرمى إليه الفنان والشعور به ؛ ونميل بدلا من ذلك - مهما تكن المدرسة التي ننتمي إليها - أن نطلب في الصورة أن تكون مرسومة بقدر معين من « التمثيل » ، وأن نسقطها لكونها مسرفة في التمثيل أو ناقصة التمثيل ، قائلين إنها « قديمة » أو « بدعة » ، وكان في أمر التمثيل هذا صواباً مطلقاً أو كائنه لم يكن طوال تاريخ الرسم تذبذب بين « المشابهة » وعدم المشابهة . وهنا شرك آخر في طريق الحكم وهو الامتداح أو الذم للصورة نفسها بل لموضوعها . فكل منا - بما أننا بشر - تستهويه بعض الموضوعات أكثر من بعضها الآخر ، وكل منا - بما أنه قد ورث مواضع معينة أو تمرد عليها - يجد نفسه أكثر ارتياحا عند نقطة معينة على سلم التمثيل ، بين المشابهة الشديدة ( مهما يكن معنى كلمة المشابهة عندنا ) والتركيب المحض في الشكل واللون ؛ ولكن هذه الميول وإن تكن خير ما يعتمد عليه لتقرير شراء صورة ومعايشتها أو الإعراض عن ذلك ، فإنها ينبغي ألا نقودنا إلى المجازفة بالقول إن صورة ما ، جيدة

أو رثية فجوبتها أو رداءها تتوقفان على رؤية الفنان وعلي مهارته في التعبير عن هذه الرؤية .وعليتنا أن نكون بأنفسنا تقديرنا للذين العاملين ، ومن المحقق أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك إذا لم نحاول أولاً أن نرى العمل الفني متعاطفين ، أى ألا نكون ضد الفنان بل معه ، وأن ننظر من وجهة نظر عقله وقرشاته حريصين على تقبل درجة تمثيله أكثر من حرصنا على التمسك بدرجة تمثيلنا ، ثم شديدي الحرص على أن نكتشف اهتمامه هو بموضوعه فحتى أنقل رئيس مجلس بلدى وأثقل هيئة يمكن أن يكون فيهما إثارة لرجل ذى عينين ، ويجب أن نكون داخل عيني الفنان قبل أن نجري على القول بأن صورته لا معنى لها .

هكذا يود الكاتب أن يقدر عمله ، فهو حين يقف أمام لوحة في معرض لا يسمع « للفرد من الجمهور » فيه أن يكون متسرعاً أو عابراً ، أو أن يتكلم بكلمات الشاء أو اللعن الصغيرة الفارغة التي تقال بسهولة شديدة . بل يعلق الحكم ويمضى ، أو يستحضر كل ما لديه من بداهة ومعرفة ، وهناك صور لا يستطيع أن يكتشف استجابة لها في نفسه ، فهي تبدو خالية من الدافع الصادق ، مجرد رسم متعب ، أو على طرف النقيض من ذلك محاولة الإثارة دهشة الجمهور العادى فيجد نفسه مغرئ بأن يستعمل عنها كلمتين هما أخطر ما في النقد جميعاً « غير أمين » أو « غير صادق » - كلمتان يندر أن يكون لهما ما يسوغهما ، فإن العناء العظيم في الفن لا يحتمل عبثاً . وخير من ذلك أن يقول : « أنا لا أفهم هذا الرجل بعد » ثم يمضى دون أن يقدح فيه ، أو فليقل : هذا الرجل يبدو لي مفرط النعومة ، أو نصف ميت ، أو خالياً من العيب إلي درجة معينة . وليتذكر أندريا ، وليتذكر قبل كل شيء أنه لا يوجد فن ردى لأنه « غير معاصر » ولا جيد لأنه معاصر . فالاعتقاد بأن « المعاصرة » هي في نفسها فضيلة يرجع إلى أن بعض الفنانين الذين لا يستخدمون لغة معاصرة يقلدون الأساتذة السابقين تقليداً صريحاً ، وكأنما لا يخطر ببال من يخشون أن يعدوا متخلفين أن كثيراً ممن يستخدمون واسطة معاصرة يقلدون الأساتذة الحاضرين تقليداً لا يقل صراحة ، أو أن أولئك الذين يتعلقون بتقاليد أقدم قد لا يكونون مقلدين على الإطلاق بل أعمق أصالة إذ يحاولون أن يبنوا فرعاً جديداً من الساق الأصلية بدلاً من أن يبنوا غصناً جديداً من الفرع الأحدث أو الأكثر معاصرة . إن كلمتي « معاصر وغير معاصر » كلمتان غير نقديتين ، قائمتان على الهوى ، إذا أخذنا دليلاً على القيمة الفنية واستعمالهما يؤدي عند كل من طرفي الجدال إلي جمود القلب ؛ ولأن يكون قلب المرء جامداً أمام فنان أصيل ، نذب من تلك الذنوب التي تطعن الخير كله في العالم .

وإن الكاتب ليشعر بذلك حتى وهو فى زحمة أى معرض أنيق ، وإنه ليلزم الحذر ، فخياله يحمله من الحائط المغطى بالصور إلى المرسى المنعزل ، ومن القماش الممتلئ إلى القماش الخالى ، ومن هذا إلى اليد ، ومن اليد إلى العقل ؛ وببطء ، وبالتعاطف الأخرى وخبرته الخاصة عن الورقة الخالية والجمل التى تكتب عليها بكل ذلك الوجدان والضغط والأمل والحزن ، يبدأ يحس الفرح والنقص فى الصورة التى أمامه ، ويدرك بعض الإدراك معنى أنها رسمت ، منذ تناول الفنان الفرشاة إلى أن وضعها . وبالرغم من هذا كله فإن أهواءه التى لا فكاك له منها أوقلة معرفته بصناعة الرسام قد تشوه نظرتة إلى هذه الصورة بالذات ، ولكنه يكون على الأقل قد أنقذ نفسه من إثم جمود القلب ولعله أن يكون قد أخطأ الفهم ، ولكنه فتح نفسه للفهم ، وأي فنان فى أى واسطة لا يمكنه أن يطلب من الجمهور أكثر من هذا . قد يأمل فى أكثر منه ولكنه لا يمكنه أن يطلب أكثر منه . وعليه هو والزمن أن يعمل الباقي .

ولعل كون الكتاب كثيراً ما يتعاطفون تعاطفاً نوقياً مع فنون التصوير والرسم هو من بين الأسباب لذلك التاريخ الطويل من الصداقة السارة المنتجة بين من يكتبون ومن يرسمون . وقوة هذا التاريخ ظاهرة اليوم كما كانت ظاهرة فى الأيام الأولى « للنو إنجلش » أو فى باريس على موائد « التوفيل أثين » وقد يمكن تتبعهما أكثر من ذلك خلال حفلات العشاء فى دار رينولدس إلى نادى الكيت كات وما قبلهما . والإضافة التى يقدمها الكتاب فى هذا الارتباط واضحة وضوحاً كافياً على السطح . رغبة فى فهم الرسم وتفسيره كأحسن ما يمكن أن يفسر بالكلمات ؛ ولكن من البين أن مساهمة الرسامين فيه ليست من هذا النوع نفسه ولا يمكن أن تكون كذلك ، فإذا لم يكن فى مقنور الكاتب أن يصف صورة فإنه يستطيع كما أثبت ماركول مرات كثيرة أن يمكن الآخرين من رؤيتها لأنفسهم ، وأن يثير الاهتمام بها أو يعمقه ؛ أما الرسام فلا يمكنه أن يؤدي مثل هذه الخدمة للكتاب إنه يستطيع أن يرسمه ، ولكنه لا يستطيع أن ينقده بالرسم ، بمعنى أن يكشفه كشفاً تاماً ، ومن المشكوك فيه فى أكثر الأحيان أن يهتم بذلك ، حتى لو استطاع . فقلما يهتم الرسامون بالعملية التكنيكية فى الكتاب كما يهتم الكتاب كثيراً بالعملية التكنيكية فى الرسم وقد كان مور يتكلم ساعات فى اهتمام المتحمس ، عن الناحية التكنيكية من عمل ستير ، ولكن لو قيل لستير إن مور مشى مرة أربع ساعات ، وهو فى شيخوخته ، يناقش صديقاً فى كيفية التخلص من استعمال موصولين فى جملة واحدة . لسأل ستير : وما معنى استعمال موصولين ؟ « على أن الأرجح أن يغلب النوم .

الغالب أن ينسى الناس جميعاً ما عدا الكتاب المحترفين - وحتى هؤلاء قد ينسون - أن هناك صنعة صابرة للكتابة . وليس هذا بمستغرب . فأي إنسان يمكنه أن يكتب إلى درجة ما ، تغمس قلمك ثم « تقول ما عندك » ، كما يزعم من لا يعلمون . ولكن صعوبات الرسم أظهر فحتى أشد الناس جرأة يخضعون للتلمذة ، وهناك مدارس وأساتذة ، ومن المعترف به على العموم حتى من الجهال الذين يعمون عن هندسة النثر أن هناك شيئاً يجب تعلمه في وضع الأذهان . وبعض ما يجب تعلمه ، يمكن تعليمه وتمثيله للنظر في حيث إنه لا يكاد يوجد شيء مما يجب تعلمه عن الكتابة ، يمكن تعليمه في المدارس . إن صنعة الكاتب روعة إلى حد مؤنس ، حتى عناصرها أقل أن تمسك من عناصر صنعة الرسام . وقليل هم أولئك الذين يقفون عند مناقشة استعمالات التركيب النحوي التي يرجع إليها وضوح أديسون وصفائه لأنه لا أحد في الحقيقة يمكن أن يحدد ذلك بالدقة ؛ في حين أنه من الممكن أن يوصف بتحديد أكثر جداً كيف كان كونستابل يوجد إحساساً خاصاً بالضوء . فمهما يكن ما يضيفه الرسامون إلى العلاقة بينهم وبين الكتاب ، فإنه ليس حماسة خاصة للنفاز إلي فن الكتابة وإعادة تفسيره .

ومع ذلك فلعله يظل صحيحاً أن الرسامين يعطون أكثر مما يأخذون فالكاتب يستمد من صحبته دافعا عجيبا . فما أحقهم بالحسد أولا ! إنهم يستطيعون أن يبتعدوا عن عملهم في أي مرحلة من مراحل التكوين ويرونه كله ، وذلك ما لا يستطيع الكاتب أن يفعله أبدا . فعمله ينزلق منه صفحة بعد صفحة وهو يكتب الصفحات ، وجملة بعد جملة وهو يكتب الجمل ، وشكله غير المكتمل يجب أن يحمل دائما في ذاكرته ، أما عملهم فإنه أمامهم دائما ، وما يعملونه في هذه اللحظة ، كل حركة حاضرة من فرشاتهم يرى على الفور في علاقة بما وضعوه على القماش قبل ساعة أو قبل شهر ومقدرتهم هذه على إبعاد عنصر الزمن من تكوين عملهم تمنحهم حرية تنتقل إلي الكاتب بصحبته ففهم يبهجه وينعشه لأنه يحل مشكلات تتصل بمشكلاته ، وإن تكن مختلفة عنها اختلافا عجيبا . تتصل بها اتصالا قريبا في الجوهر ، وتختلف عنها اختلافا بعيداً في الممارسة ، حتى أن تأمله لها كثيراً ما يريه في ضوء جديد كاشف صعوبة كانت من قبل تحيره . فقد يلاحظ مثلاً كم يتفق للفنان . حين يضيق بالفقرة التي تحت يده ويحل به التعب أو اليأس ، أن يلتمس نفس العلاج . فهو يضع فرشاته ويبتعد عن حامله ويبعد عينه وعقله عن القماش والمشكلات التي تجمعت عليه ، ويجلس

فى هئوء يتأمل النموذج أو المنظر . فالذى فعله فى الواقع هو أنه كف تماماً عن التفكير فى الطريقة ورجع عامداً إلى إدراك الطبيعة . فبينما كانت الفرشاة فى يده ، كان النموذج ورسمه فى علاقة مستمرة خلال عقله . وظل جانب القوة فى هذه العلاقة ينصب تدريجاً على رسمه والمشكلات التكنيكية فيه تشغله . فلم يعد النموذج منبع عمله فى الرسم ، بل محورا ترجع إليه ، ولا يزال يتباعد أكثر فأكثر . والخلاصة أنه بدأ يرسم رسماً فكرياً ، بدأ يرسم من رأسه لا من حاسته البصرية .

والآن حين ابتعد عن لوحته . ونظر إلى النموذج وحده وإلى تخيله الجديد للشئ المرئى ، فإنه يعود إلى حاسته البصرية ، يعود إلى أصوله ، ويسأل : لا تلك الأسئلة المنفصلة الخاصة بالطريقة ، بل تلك الأسئلة الأصلية التى جعلته رساما من أول الأمر حين ظهرت له ظهوراً ملحاً . وحين يدرك الكاتب ذلك ، يدرك أيضاً أنه كما يمكن أن يرتبك الرسام ويتباعد لمشكلة لون ، فكذلك يمكن أن يتباعد هو أيضاً عن الأصول الطبيعية لغة تبعاً لمشكلة كلمات ، ويقول : لقد أن لى أنا أيضاً أن « أعود إلى الحواس لا إلى تلك الليلة وبعود إلى الفقرة التى خلبته وحيرته طويلا ، يجد أن عيبتها ليس عيباً فى البناء اللفظى ، كما كان يفترض بعناد ، بل هو الحقيقة البسيطة فى أنها استعملت أسماء الأزهار دون رائحتها ، والكلمات التى تنطقها امرأة دون جرس صوتها ، وإشارة يدها دون ملمس تلك اليد . هكذا يبتعد عن عمله كما يفعل الرسام ، ويرى موضوعه بعيداً عن أى محاولة لوصفه .

على أن التوازى غير تام . فلا فن يمكن التحدث عنه بدقة فى لغة فن آخر . ولعل الذى يجعل الموازنة بين فن الرسام وفن الكاتب ذات قيمة للكاتب ، هو أنها غير تامة . فهى تمكنه من أن يرى مشكلاته ، مرة بعد مرة ، خلال عدسة مبسطة ، وأن يخرج من تعقيدات واسطته هو إلى ما فى واسطة الفنان من مباشرة أكبر — أو هكذا تبدو له فى كل فن عنصر من السذاجة ضرورى لسلامته ، وكل فنان معرض دائماً لأن يفقد اتصاله به فى صراع الممارسة ، ولكنه وإن فقدته هو نفسه للحظة ، فإنه لا يزال يتبين فضيلته ببسر ، ويتيسم له ويتعلم منه ، فى الفنون التى لا يمارسها ، وبذلك يمكن أن ترجع إليه نذكرى ما فقط ، فيجده ثانية . ولا يصدق هذا فى أحد كصديقه فى الكاتب الذى يترك مكتبته إلى مرسوم . فحين شعر أنه شاخ فى الكلمات يرى فى فن الرسم تلقائية ونضارة تبهجه وتشجعه ، وفوق كل شئ اعتماداً على الطبيعة يقارن باعتماد الأطفال والقيسين . ويسأل كوهسى فى مقالة : لماذا يسر الرجل الفاضل بمناظر الطبيعة ؟

« لهذه الأسباب : أنه يمكنه أن يغذى طبيعته في منعزل ريفي ، وأنه يمكنه أن يقابل في الريف دائماً صيادين وحطابين ونساکا ، وأن يرى تحليق الفرائيق ويسمع صياح القردة . إن ما ينفر من الطبيعة البشرية عادة هو صخب العالم الترب وإغلاق المساكن البشرية وهناك أوقات في حياة كل كاتب ، يهن فيها عزمه ، وتبدو له واسطته وهي الكلمات ، كأنها صخب عالم ترب . وعمل الرسامين وصحبتهم خلاص شبه معجز من هذا الشعور « بالإغلاق » فهو بينهم كمسافر في بلد يسر به لثلاثة أسباب : أنه يحبه ، وأنه يفهمه بعض الفهم على الأقل ، وأنه ليس بلده ومع أنه قد يغبط ساكنيه فإنه لا يمكنه أن يغار منهم ، كما أنهم لا يمكنهم أن يغاروا منه فسياستهم لا تعنيه . وإذا منوا بثورة فإنه لا يعزل . ومهما يعكف على ملاحظة فردياتهم المختلفة فإنه لا يزال يدرك أن فيهم خلق مهنتهم ، كما يمكن أن يقال عن الفرنسيين إن فيهم خلق قوميتهم . وهذا الخلق يختبر خلقه هو ، ويقويه ويحييه . إن جواهر الناس انعزالية لا اجتماعية وما يكونه المرء يكونه وحده . وحرية الاتصال ، والدخول في معامل أناس آخرين ، تمكنه من أن يقبل بشجاعة وحدانية إنسانية . إنها الحد الفاصل بين انعزال منتج وسجن عقيم .

الكتاب الثاني

# الأدب والإنسان الغربي

من عصر النهضة إلى عصر التنوير

تأليف

ج . ب بريستلي

ترجمة

شكري محمد عياد





## كلمة المترجم

بينما كنت أعمل فى كتابى «الإبداع والحضارة : أفاق جديدة لتاريخ الأدب» ، أخذت أقلب فى مكتبتي كالعادة ، فاسترعى نظرى هذا الكتاب الذى كنت قد اقتنيت منذ سنوات لا أنكر عددها ، واكتفيت يوم اشتريته بنظرة عابرة إلى محتوياته - كالعادة أيضاً - آملاً أن أفرغ له فى يوم من الأيام .

وأول عهدى بمؤلف «جون بويتون بريستلى» يرجع إلى ربع قرن تقريباً ، وقد ساقته إلى المصادفة مسرحيته «حلم يوم صيف» فوجدت فيه نوعاً من أخوة الروح التى تسمو فوق الجنس والوطن والعقيدة ، ولاتعرف الغنى والفقر ، ولاتعترف بتقسيم العالم إلى أول وثان وثالث . ولا أعنى فقط أنه ينظر إلى الحضارة الغربية التى ينتمى إليها بمنظار إنسانى ، فقد يشبهه الكثيرون فى ذلك ، ولكننى أعنى أنه - فوق هذا - يعيش الاتزان ، ولا ينساق وراء عواطف الحب والكراهة ، وهى ملازمة لطبيعة الإنسان .

وقد قرأت هذا الكتاب فإذا هو قريب جداً من فكرتى عن تاريخ الأدب ، صحيح أنه معنى فقط بالأدب الغربية ، وتاريخ الأدب كما أتصوره عالمى (فى وجهة النظر إن لم يكن فى مدى الرؤية) ، ولكن من المؤلفين الغربيين استطاع أن يعرف بالأدب الغربية مجتمعة ، وأن يدرس فيها وبها الإنسان الغربى فى قوته وضعفه؟ لا أحد ، فكتابه هذا فريد فى الدراسات الأدبية الغربية على قدر ما أعلم . ولو لم تكن له إلا هذه الفريدة لكانت كافية لأن أعكف على ترجمته ، حتى أضع بين يدي القارئ العربى عرضاً شاملاً للأدب الغربية يأخذ بيده إليها قارئاً متوقفاً ودارساً متفهماً . فما بالك والكتاب نفسه - مع هذا - تحفة أدبية ، يحرص المترجم على أن يؤديها بكل ما فيها أو بمعظم ما فيها من طلاقة الأسلوب وحلاوة الدعاية ! ما أبعد هذا عن «تاريخ الأدب» الذى تعلمناه - أو حاولوا أن يعلمونا إياه - فى المدارس وحتى الجامعات ! ولكن هذه قضية لا أريد أن أشغلك بها الآن .

نعم ، إن بريستلى يتحدث بصراحة عما يستحسنه أو لا يستحسنه فى كتابه الكثيرين ، ولكن هذا - فى نهاية المطاف - هو عمل الناقد ، وبريستلى ناقد قبل أن يكون مؤرخ أدب ، ومبدع قبل أن يكون ناقد ، والمبدع ينقد فلا يكون إلا مبدعاً ،

والمبدع والناقد كلاهما مشغولان بالقيمة ، بالفن ، بما نسميه الجمال . وإنما تختلف أساليب النقاد فى عرض أحكامهم الجمالية بحسب نوع القراء الذين يخاطبونهم ، وموقفهم من هؤلاء القراء ، فالناقد الأكاديمي الذي يكتب لأكاديميين ، يلتزم بالمنهج السائد فى النقد ، فإذا كان المنهج السائد اجتماعياً فهو يربط الأثر وصاحبه ببيئة اجتماعية معينة ، أو بموقف إيديولوجي معين ، وإذا كان المنهج بنويًا فهو يحاول أن يفتت الأثر ليعيد تركيبه من جديد كما يفعل الطفل بلعبته الجديدة (وسيتركها - بالطبع - مائة قطعة) . وفى جميع الأحوال يقر الناقد الأكاديمي من إبداء أى حكم بالقيمة كما يفر من الموت . ولكن بريستلى ليس ناقدًا أكاديميًا (لقد حصل على الماجستير فى الأدب من جامعة كامبردج ، وكان فى استطاعته أن يواصل مسيرته فى الجامعة ، ولكنه اختار الصحافة الأدبية) والأدب عنده عشق قبل أن يكون حرفة ، والقارئ صديق يحدثه بلا كلفة . وإذا كان من الطبيعى - والواجب - ألا تسبق الصديق بحكمك مكتفيا بأن تعرض عليه تجربتك المباشرة (وهو مانسميه الموضوعية فى النقد) ، فإن الأمر يختلف حين تتسع مساحة العرض ، وتتعدد زوايا النظر ، فيجد الناقد نفسه مضطراً فى بعض الأحيان إلى تقديم النتائج قبل المقدمات .

وهذا مايفعله بريستلى فى حديثه عن بيدرو مثلاً . ومع ذلك فمن العسير أن نقول عن كاتب واحد من الكتاب الكثيرين الذين تحدث عنهم وعن أعمالهم (فالإنسان الفرد والإنسان الجنس والإنسان الفنان والإنسان الذى يعيش فى مجتمع ، زوايا متعددة ينظر منها بريستلى إلى الآثار الأدبية ليعطينا فى النهاية صورة حية كاملة الأبعاد لهذا الإنسان المركب) إنه ظلم أو حوى لنزوة أو هوى فى نفس المؤرخ الناقد . إن الفن عند محبيه الصادقين ارتفاع فوق النزوات والأهواء وإن يكتب نقد له قيمة أو تاريخ أدبي له قيمة إلا بيد تعشق الفن .

وستكون لنا معا وقفة عند جون بوينتون بريستلى الناقد والمبدع فى فصل أضيفه - إن شاء الله - إلى الجزء الأخير من هذه الترجمة . فقد فرغ بريستلى من تأليف كتابه هذا سنة ١٩٦١ ، وقد جنت بعد ذلك اتجاهات فى الآداب الغربية أحب أن أتمم الكتاب بالحديث عنها .

وماتوفيقى إلا بالله .

المترجم

## مقدمة المؤلف

اصطلاح «الغربي» فى عنوان هذا الكتاب لا شأن له بكوننا خارج ستار حديدى ، وإنما يراد به معنيان قديمان : المعنى الجغرافى والمعنى الثقافى . فهو يشمل روسيا كما يشمل أمريكا ، وتخرج منه آسيا كلها . ولولا أن يطول العنوان كثيراً لخصصت «الإنسان الغربى» هنا بصفة «الحديث» ، فقصصتنا تبدأ من النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، بعد أن اخترع جمع الحروف فى الطباعة أو على الأقل بعد أن أدخل هذا الاختراع فى أوروبا ، وهو الاختراع الذى أوجد الكتاب كما نعرفه الآن . وإذن فأنب العصور الوسطى خارج عن مجالنا ، ومع ذلك يتبقى لنا خمسة قرون - على وجه التقريب - من الأدب فى جميع أشكاله ، وهذا فوق الكفاية لمؤلف واحد كى ينظر إليه مع قارئه .

ولا يغيب عن بالنا - رغم هذا - أن تلك القرون تمثل أقل من خمس الزمن الذى نملك سجلات تاريخية وأدبية عنه ، وأقل من واحد على خمسين من الزمن الذى مر على أسلافنا الأوائل : جيل قصير العمر ضائع الأثر يعقب جيلاً ، وهم يشكلون ويلونون - شيئاً فشيئاً - تلك النفس البشرية التى ورثونا إياها كما ورثونا جهازنا العضى وجهازنا العصبى ، ما فى ذلك ريب . فالتناس الذين يتراءون لنا فى هذا السجل بقرونه الخمسة ليسوا نتاج تلك القرون فحسب ، بل إن وراهم آلاف الأجيال من الكائنات البشرية التى اكتسبت صوراً معينة من السلوك والشعور والفكر سلمتها لمن بعدها ، فوجدت طريقها إلى الأدب ، إما نابعة من اللاشعور وإما بارزة فى شتى التعديلات الواعية التى تدخل فى تكوين الثقافة نفسها . ومع أن أموراً كثيرة حدثت خلال هذه القرون - حتى أن تسارع إيقاع التغيير فى عصرنا الحاضر يبدو مرعباً - فمن الواجب أن نظل على ذكر من أن مسيرتنا فى الزمن طويلة جداً ، تعرج فى الماضى نحو عتمة ما قبل التاريخ ، أو - إن قلبنا الصورة - أن البشر الذى صنعوا تلك الرسوم الملونة الرائعة على جدران الكهوف - فى لاسكو مثلاً - وعمروها بالحيوية والوجدان السحرى ، يصح أن يقال عنهم إنهم لايزالون أحياء فينا اليوم . إن هذه القرون التى نعرفها أكثر من غيرها مفعمة بالتاريخ وما صنعتها يد الإنسان حتى لقد ننسى أنها تمثل قسماً صغيراً جداً من سيرة حياته . وقد حاولت فى هذا الكتاب على الأقل أن أمد البصر نحو منظر يقوم خلفه على مسافة ما .

وليس هذا كتاباً تعليمياً ، ولو كان كذلك لما ارتبط اسمى به ، فقد نفضت يدي من صنعة العلم ، وقد قلت عن هذا الكتاب : «لم يكن من المستطاع أن يكتبه شاب ، لأن الشاب لم يقرأ ما يلزم لكتابته ، أما الشيخ الذي يمكن أن يكون قد جمع القراءة الكافية له فسوف ينهاه عقله عن كتابته» . وإذا كان عقلي لم ينهني فأقدمت ، حين يحب معظم الناس أن يتساهلوا أو يجلسوا في الشمس ، على النهوض بعمل ضخم ينطوي على كثير من الجهد والإزعاج (لدى مايقرب من ١٠,٠٠٠ كتاب وأكاد لا أجد واحداً منها إلا بعد أن أفتش عنه) فلم يكن ذلك لأن فكرة استهوتني في أن أصنع شيئاً بنصف قرن أو نحو ذلك من القراءة الواسعة – وإن تكن متشعبة ، والتجارب الكثيرة – وفائدتها في هذا العمل لا يستهان بها – بين الكتابة والنشر ونقد الكتب وكتابة المسرحيات وإدارة الفرق التمثيلية ، وهي تجارب أبعدتني – إن جاز هذا التشبيه – عن صالة العشاء التي يمكنك أن تلقى فيها كثيراً من النقد ومعظم مؤرخي الأدب ووضعيتي في المطبخ حيث تطهى الأطباق . إنما الفكرة التي زينت لي القيام بهذا العمل حقاً ، حتى تورطت فيه هي أن عصرنا عصر أزمة لامتثل لها ، عصر يجب أن تتخذ فيه أشد القرارات حسماً ، وأخطرها أثراً ، وأن معرفة ما بالإنسان الغربي من خلال الأدب الذي أبدعه واستمتع به يمكن أن تساعدنا على فهم أنفسنا (وقد ساعدتني أنا على ذلك حين اشتغلت بهذا العمل) وعلى أن ندرك في أي موضع نحن الآن ، وكيف وصلنا إلى هذا الموضع .

وإن فليس هذا تاريخاً أدبياً ، وإن كان من الممكن ، عند الضرورة ، أن يقوم بهذه المهمة ، وقد ألحقت به أربعين صفحة من التراجم المختصرة راجياً أن ينتفع بها بعض القراء . ولكن المقصد النهائي – كما يدل العنوان – هو الإنسان الغربي لا الأدب . فأننا لم أفكر في وضع دراسة أدبية خالصة للأدب . ولكن لو أن كتاباً من عشرين جزءاً وُضع في تاريخ الإنسان الغربي لجاز أن يكون كتابي هذا هو الجزء المخصص لأدب ذلك الإنسان . والواقع أنه كانت أمامي دائماً فكرة مبهمة عن إنسان غربي مركب ، فكل شيء مرتبط به . لقد كان ثمة إشكال رهيب في تقرير أي الكتاب يجب أن تنقد أعمالهم ولايتكفى بمجرد الإشارة إليهم ، ولم يكن من الممكن أن يُنظر في ذلك إلى أي اعتبار قومي ، فكان الحل هو اعتماد وجهة نظر هذا الإنسان الغربي . (وقد يعترض على ذلك بأن الذي يقرر في الحقيقة هو أنا ، فالمرجع الأخير إلى ، وجوابي على هذا الاعتراض هو أنني أنا الإنسان الغربي الذي أعرفه أكثر من غيره) .

وقد حاولت أيضا أن أظل واعيا بصفة الأشخاص الذين يمكن أن ينتفعوا أكثر من غيرهم بهذا النوع من الدراسة . إنهم ليسوا على أحد الطرفين : فلا هم النقاد وأساتذة الأدب (وإن كنت أمل أن يقرأه بعضهم) ، ولا هم الجمهور العريض جداً ، الذين يطلبون الثقافة المعبأة فى زجاجات وعلب ، ثقافة الخلاصات والمختصرات (وإن كنت أمل أن بعضهم سوف يقرؤنه أيضاً) . ولكننى قصدت على الخصوص إلى الأعداد الكبيرة من الناس فى مختلف الأقطار ، الذين يملكون الذكاء الكافى والحساسية الكافية للاستمتاع بمعظم الأدب الجيد ولكن لديهم أسباباً قوية متعددة للائتمان عنه ، ولأسيما أدب العصر الذى نعيش فيه ، وهو الذى خصصت له القسم الأكبر من هذا الكتاب . فكثير من النقد الأدبى المعاصر موجه لقلّة من الأشخاص الذين يهتمون بالأدب اهتماماً شديداً ، أو للطلاب الذين يكفون قراءة هذا النوع من النقد . وهكذا يبقى كل أولئك الناس الآخرين فى حيرة مما يجرى . وقد يكون هؤلاء الأشخاص هم الأهم والأقوى تأثيراً من بين أعضاء المجتمع العالمى الحديث ، النوط بهم اتخاذ القرارات التى يتوقف عليها مصير الإنسان الغربى الآن . على أننى تجنببت الدخول فى مناقشات حول النقد والنقاد ، إلا إذا لم أجد من ذلك بدا . والكلب لايعض فى أذن أخيه .

وفى ختام هذه الكلمة أسأل القارئ أن يتسامح فى قبول الحدود التى لولها لما أمكن القيام بهذا العمل . فسيكون سيرنا فى كثير من الأحيان مضطرباً ، نسرع مرة ونبطئ مرة ، فى طرق وعرة . وسيكون التعليق أثناء السير خاطفاً أحياناً ، قسفاً أحياناً ، وربما كان متعسفاً ، جامداً ، ظالماً . ومع ذلك فقد نستطيع معا ، إذا منحنى القارئ ثقته وتعاونه ، أن نتعلم شيئاً عما صنعه الإنسان الغربى بأدبه ، فيما تتملكه وتحيره وتلهمه أفكار ومشاعر كثيراً ما بدت له جديدة لا لسبب إلا أنها عريقة فى القدم .



## القسم الأول

### الكرة الذهبية

#### ١ - صف الحروف

بدأت طباعة الكتب في الصين . ويرجع واحد من أقدمها إلى القرن التاسع ، وهو مطبوع على ألواح ، ولم يبدأ الصينيون تجاريهم في الطباعة على حروف مصفوفة إلا بعد مائتي عام . ولكن لغتهم تستلزم حروفاً كثيرة جداً ، بحيث بدت هذه الطريقة منطوية على عناء شديد . وفي أوروبا استخدمت ألواح الخشب المصورة قبل منتصف القرن الخامس عشر ، ولكن «كتب الألواح» التي كانت كل صفحة منها محفورة على لوح خشبي مصمت عاصرت أوائل الكتب المطبوعة على حروف مصفوفة . وثمة جدل جاد بين الألمان والهولنديين والفرنسيين والإيطاليين حول تاريخ أول حروف منفصلة للطباعة وموطنها الأصلي ، ويميل الرأي العام إلى تسليم هذا الفضل للألمان ، بشهادة الكتاب المقدس باللغة الألمانية (والمعروف بكتاب مزاران لأن نسخة منه وجدت في مكتبة الكردينال مزاران في القرن السابع عشر) ، وقد قام بطبعه يوهان جوتنبرج في مدينة ميونتس . والأمر المؤكد أن معظم الطباعة الأوائل في سائر البلدان قدموا من ألمانيا . وقبل أن ينصرم القرن كانت الكتب تطبع في الأراضي الواطئة وإيطاليا وفرنسا وأسبانيا وإنجلترا ، وكان معظمها على درجة كبيرة من الإتقان ، فهي تفضل كثيراً تلك التي أخرجت أثناء القرنين السادس عشر والسابع عشر .

وقد تعلم وليم كاكستون ، أول طباع بريطاني ، فن الطباعة في كولونيا ، ومارسه في الأراضي الواطئة ، حيث كان يعيش منذ سنين كثيرة ويعمل رئيساً لشركة من بعض التجار الإنجليز . وقد أسس مطبعته في وستمنستر سنة ١٤٧٦ ، وقبل أن توفي في أواخر سنة ١٤٩١ كان قد نشر قريباً من مائة مجلد .

ولم تكن هذه الكتب باللغة اللاتينية كتلك التي طبعت في الخارج ، بل كانت بلغة الوطنية ، وقد كتب وترجم الكثير منها . وكان يطبع أيضاً على حروف مخالفة في شكلها للحروف القوطية والحروف الرومانية . وعلى الجملة فقد كان مجتهداً ومجدداً ، وإن الآداب الإنجليزية لمدينة له بالكثير .

على أننا نخطئ إن حسبنا أن اختراع الطباعة بصف الحروف نزل كالغيث على صحراء قاحلة ، فى عصر كان نسخ الكتب فيه مقصوراً على قلة من الرهبان الذين نذروا أنفسهم لهذا العمل ، فقد انقضى ذلك العصر منذ أمد بعيد ، وكان النساخ المحترفون وطلاب العلم يمتنون مكتبات كاملة ، ولاسيما فى إيطاليا ، حيث كان العلماء نوى اليسار ، وكثيرون منهم عرفوا هم أنفسهم بجودة الخط ، يكلفون النساخ يعمل كتب بديعة الخط والزخرفة . بل إن رعاة الأدب هؤلاء دأبوا لسنين عدة على السخرية من الاختراع الألمانى البربرى ، وكانوا يرفضون أن يقتنوا كتاباً مطبوعاً .

ولكن الطلاب وأهل العلم الفقراء الذين كانوا لا يقدرون على اقتناء مكتبة شديدة التواضع إلا بكثرة السفر ووجع الأيدي وكَدَّ البصر ، أقبلوا بشغف على هذه الصفحات المطبوعة ، التى سرعان ما أمدتهم بالنصوص اليونانية بل والعبرية أيضاً . ويتزايد الكتب المنشورة مع اقتراب نهاية القرن ، نتج عن ذلك أمر يجب ألا نستغريه : ففى روما ، فى عهد ألكسندر السادس ، بدأ الرقيب عمله . إن السلطة - وللسلطة قدرتها على أن تحدد بعض الأمور - لم تلبث طويلاً حتى عرفت عدوها . إن الكتاب قد وصل.

وإن ذلك العصر الآخر الذى كان الراهب فى صومعته يضع له حدوداً للعلم والأدب قد أصبح بعيداً فى الزمن والروح كليهما أكثر مما نتصور عادة . لقد انقضى القرنان أو القرون الثلاثة التى يتألف منها العصر الوسيط أو القوطى بمعناه الصحيح ، انقضت بغير رجعة ، وذهب معها ما كانت تقوم عليه حياة الإنسان الغربى ، وما كان يوطرها من دين صحيح ، كما كتب كارليل واضعاً نفسه وقراءه فى قلب القرن الثانى عشر :

« ... إن ديننا لم يصبح بعد شكاً مريباً مرعباً ، ولا شقشقة مصطنعة أشد رعباً ، ولكنه يقين لا يقبل التساؤل ، قين عظيم مستقره فى السماء ، يلف الحياة كلها وينفذ إلى كل شئ فيها . مهما نكن بعيدين عن الكمال فنحن هنا بصولاتنا وروعنا الحقيقة والفقير الذى نزرنا أنفسنا له ، لنكون على الدوام شهوداً لارتد شهادتهم أمام كل قلب : أن هذه الحياة الدنيا بمتاعها وخيرها وشرها لاتنطوى على حقيقة ما وإنما هى ظل لحقائق أبدية لا حدود لها ، وأن عالم الزمان هذا إن هو إلا صورة هوائية منذرة لآيات تضطرب وترتفع فى مرآة الأبدية العظيمة الساكنة ، وأن لحياة الإنسان الضئيلة واجبات جليلة ، وهى وحدها الجليلة ، تصعد به إلى الجنة أو تقذف به إلى الجحيم... » .



وهذا كله مما تدل عليه الكاتدرائيات القوطية العظيمة أروع الدلالة : تلك الأبنية الفسيحة الجامعة الغفل من الأسماء ، بدلالاتها الرمزية العميقة . كما عصراً يتسم بالضيق والجهل والوحشية إذا نظرت إليه من منظور معين - وإن نستطيع العودة إليه إلا إذا استطعنا أن نتوَّع بين الصوامع والقلاع والأكواخ - ولكن العقل الغربي بجانبه الشعوري واللاشعوري سكن إليه ووجد السلام مع نفسه فترة قصيرة من الزمن ، وعرف من الترابط والتكامل في ذاته ما لم يعرفه قط منذ ذلك العهد . وإذا كان الأدب الذي أنتجته ذلك العهد قليلاً فلعل السبب في ذلك أنه لم يكن محتاجاً إلي أي أدب ، والمؤكد على كل حال أنه ما كان ليفهم الكثير مما كُتب بعده ، صادراً عن نفوس ممزقة ، وشعور بالوحدة واليأس والضياع . لم يكن عالم أولئك الفنانين المجهولين الذين صمموا الكاتدرائيات ونحتوها وشيدوها كرة بين كرات كثيرة تدور حول نفسها ضائعة بين النجوم ، بل كانت منصبة خضراء ثبتت بين القديس والجحيم ، ومعظمها ديار للمسيحية ، فيها تدور الحروب بين الأمراء الإقطاعيين والأسر المالكة ، إذ لم تُعرف الشعوب المسلحة بعد ، وفيها يمكن أن يُعطى الشخص سلطاناً لأنه كان قديساً ، وفيها يتكلم العلماء لغة واحدة وهم يتناقلون بين مراكز العلم ، وفيها يسمى الخير خيراً والشر شراً ولا يُعرف عذاب اختلاط القيم . إنه ذلك العصر الذي أخذ يسيطر على أذهان الناس في عصور أخرى كما لو كان حلماء وطيف خيال حين ينظرون إليه لا كتظام سياسي اقتصادي أو بنية اجتماعية بل كحقيقة من الزمان بلغ فيها العقل حالاً من الانسجام والشعور بالترابط. وما خلفه الإنسان الغربي وراءه تماماً في وقت من الأوقات - وإنه ليستسلم في لحظات الهروب السهل للعب بزخارفه الجميلة - ولذلك فإن كثيراً من أدبه تتردد فيه أصدااء ذلك الإنشاد الجليل ، ولقد طالما جاء عبقري بعد آخر وسأل نفسه كيف ومتى يمكن أن تستعاد تلك الوحدة بينه وبين الله ، وبينه وبين عالمه ، ولقد طالما صاح معبراً عن أمله ، وأرعد مطلقاً غضبه ويأسه . فما زال الإنسان على مدى الأحقاب كأننا متدينا ، لا يستغنى عن عبادة شيء ما ، وقد كان العصر القوطي يوعيه الذي يسمو صاعداً مع أبراج كنائسه هو آخر عصر في الغرب يصح أن يوصف بأنه ديني .

كان العالم الذي عرفت الحروف المصفوفة طريقها إليه لتضاعف عدد الكتب والعلماء قد أخذ ينسلخ من ذلك العصر منذ مدة طويلة . كان غرب أوروبا في القرن الخامس عشر يعيش في شفق العصور الوسطى المظلمة ، عدا إيطاليا التي كانت قد

أخذت تتطلع إلى عصر النهضة بأشعث الساطعة وظلاله الفاتكة . لقد كان زمناً غريباً . يحكى شكسبير نبرته فى مسرحياته التاريخية ، بوحشيتها وصخبها ، بصلابتها وثقلها المنذرين بالموت . (كذلك النقط تشارلس ريد الكثير من هذه الذبرة فى روايته التاريخية «الدير والدار»)- وربما كان دوقات برجندى ، ببذخهم وعنفهم وكبريائهم التى تقرب من الجنون هم الذين يمثلونه بين الحكام . ففى بلاطهم كانت تؤدى «رقصة الموت»(\*)، وكانت الرمزية الصادقة الحية التى تميز بها العصر القوطى قد انحدرت واستحالت إلى تمثيل متحذلق ، ووحدة العقيدة والشعور فى الدين قد تحطمت كالزجاج المهشم وانقسمت إلى نحل وخرافات متعصبة وإلى إلحاد قانط . وكان بعض الناس الذين تعودوا أن يصلوا كل يوم قد أصبحوا ييكون مع الواظ الجوال فى أسبوع ويدبرون جريمة قتل فى الأسبوع التالى . كان ثمة شىء تمثيلى مبالغ فيه فى مهرجانات تلك الأيام وعنفها على السواء ، شىء تشم منه - كما قال أحد الناس - «رائحة الدم والورود» . (وفى إنجلترا سمي الصراع الوحشى الطويل بين بيت يورك وبيت لانكستر، ذلك الصراع الذى أضر بالبلاد ودفعها إلى حافة الخراب «حرب الوردتين» لم يكن الإنسان فى ذلك العصر هو إنسان العصور الوسطى الحقيقية فى تدينه وقبوله لمكانه فى السلم الاجتماعى ، ولا إنسان عصر النهضة بفرديته الواضحة ، بل كان واقعاً بين عالمين ، فى زمن يبدو بلا قواعد ، وكأن الساعة قد اقتربت . لقد كان مقسماً بين واقعية جديدة ، تشوبها القسوة فى أحيان كثيرة ، وتكتسب نصيباً من ثراء المدن السريعة النمو ، وبين كبرياء وعنف مجنونين ، وخرافات وأوهام همجية إنها «رقصة الموت» التى لا تنتهى .

وعرف أدب تلك الفترة انقساماً مماثلاً ، بل فجوة متسعة بين ماتممت جنوره فى الملاحظة والواقع ومايقوم على الخيال والوهم. فبينما كانت المدن تكبر، والقلاع تسقط أمام المدفع ، وبينما كانت الحرب نفسها تبتعد عن صفة الفروسية وتتخذ طابع الاحتراف الصارم ، وتصبح مسألة مال وتخطيط ، وأسلحة أثقل وبارود ، كانت قصص الفروسية والسيوف الماضيه والغابات المسحورة وقلاع الهواء تسحر المزيد والمزيد من الناس . وبينما ظهر فى فرنسا - على سبيل المثال - لون جديد من الحكايات الهجائية

(ه) ظهرت «رقصة الموت» فى أواخر العصور الوسطى ، كرد فعل لفظائع الإقطاع والحروب ، ولاسيما الطاعون الكبير (من ١٣٤٧ إلى ١٣٥٠) وقد مات فيه قرابة ربع سكان أوروبا . فكان الراقصون يرقصون أمام خلفية من هياكل الموتى . وحملت هذه الرقصة فى الفن والشعر بمعان رمزية كثيرة . (الترجم).

التي تسخر من مثل الفروسية ، ومذكرات سياسية واقعية ، كاشد ماتكون الواقعية ، مثل مذكرات كومين ، كانت القصص العجيبة عن شرملمان وأمرائه ، وأرثر وفرسانه ، المغامرين في حلم الفروسية ، تحبك لإمتاع الفناير والعقائل من طبقة النبلاء ، ومثلهم النساء والبنات في الطبقة الجديدة ، طبقة التجار . وقد كانت الحكايات التي بنيت عليها هذه القصص - ولاسيما تلك التي ترجع إلى أصول كلتية قديمة - ذات دلالات رمزية عميقة ، وكثيراً ما انطوت على تفسير عميق للحياة ، إذ كانت في جوهرها من معدن الأسطورة والفلكلور . (ومن أحسن أمثلتها حكاية «جاوين والفارس الأخضر» . ومن المؤكد أن الرمزية العتيقة والعنصر الأسطوري لم يختفيا تماماً من السير التي نظمها مالوري حول الملك آرثر ، وقد أتمها سنة ١٤٦٩ ولكنها لم تنشر إلا سنة ١٤٨٥). ولكن ماكان من قبل نفاذاً خيالياً إلى المستويات العميقة لوجود الإنسان أصبح الآن ، وقد ارتدى زى القصة الخيالية - الرومانس - بعيداً عن الأرض وعن جنور وجودنا ، مطلقاً في ممالك الوهم والتمثيل الخيالية . وإذن فقد وجد منذ الآن ذلك الانقسام الذي أصبحنا جد عليمين به : صدع لا يرمه إلا الفن العظيم ، انفصال بين واقعية هازنة تتناول أسوأ الأمور على أنها قضايا مسلمة ، وخيالية تتخلى عامدة عن كل ارتباط بالواقع ، حياة حاملة تحاول أن ترفض حتى المسؤوليات النفسية عن أحلامنا . هذا الانفصال - وهو نوع من الفصام في الفن - حالة مميزة لعصر الانتقال ، أو رحلة مرتبكة بين عالمين . وقد عرفها القرن الخامس عشر ؛ ونحن نعرفها اليوم مرة أخرى ، في كل مالدينا من أدب قصصى وأقلام سينمائية وإرماج تليفزيونية .

ولكن ذلك العصر كان في تغير سريع . كانت الحروف المصقوفة تتخذ طريقها إلى مدينة نامية بعد أخرى ، وتجعل المطابع الخشبية في حالة عمل دائم . وكانت أصناف كثيرة من الكتب تطبع الآن وتوزع . وكان علماء اليونان الذين فروا من وجه الترك قد بدؤوا يمارسون التدريس في المعاهد الإيطالية منذ مدة ، ولكننا ينبغي ألا نبالح في تقدير ما أسهم به العلم اليوناني في العهد الجديد ، فقد كانت النهضة قائمة بالفعل في إيطاليا . وعلى كل حال فإن إيطاليا بما حوته من أطلال الإمبراطورية الرومانية المائلة في كل مكان لم تكن قط بمنأى عن التأثيرات الكلاسية . وكان ثمة أمور جديدة وكثيرة تحدث في شمال البحر الأبيض المتوسط وغربه ، وكثير من هذه الأمور كان يعادل في أهميته - على أقل تقدير - إحياء الدراسات القديمة . كانت الحروب التي لا تنتهى في حاجة إلى المال ، ومعظم هذا المال كان في المدن ، عند التجار والمندنين الذين لايمكن

إدخالهم فى التركيبة الإقطاعية كما أنه لا يمكن تجاهلهم فى الوقت نفسه . (وما كان إلبارد الرابع ليتوود إلى تجار لندن ولا لينعم عليهم بلقب فارس من أجل نسانهم الجميلات فقط) وأصبحت هذه الطبقة الجديدة القوية ، التى سرعان ما شكلت أفكارها الخاصة ، راعية للفنون والآداب . فبدأت بقايا العصور الوسطى - فيما عدا المباني العظيمة - تتداعى وتحل فى عالم الأرصفة والمخازن ومكاتب الحسابات والأنباء الواردة من الوكلاء الخارجيين . لقد كان أثر التاجر فى تمكين العصر الجديد مساوياً لأثر العالم .

ولعل تأثير ربابنة البحار كان أعظم . لقد لبث البرتغاليون سنين يبحرون محاذين للشاطئ الإفريقى ، وما زالوا يبعثون طلباً للعبيد والذهب والعاج حتى ساقطت العواصف بارثولوميو دياز بعيداً عن مساره فدار حول رأس الرجاء الصالح سنة ١٤٨٦ ، وكان يُعتقد أن وراء جزر الأزور ، التى أصبحت مستعمرة برتغالية ، جزراً متعددة سميت أشهرها «أنتيليا» و«البرازيل» وأنها تصلح لتكون محطات متوسطة فى الطريق الغربى إلى بلاد الهند (فقد كانت الأسطورة تزعم أن هذه الجزر عظيمة الخصب) . وليس هذا فحسب ، بل كانت هناك أيضاً رواية قديمة تقول إن أهل الشمال اكتشفوا فى وقت من الأوقات أرضاً فى أقصى الغرب سموها «أرض الكروم» ، وكانت الرواية مطابقة للحقيقة هذه المرة ، على خلاف معظم الحكايات الجغرافية التى شاعت فى العصور الوسطى .

فظل الملاحون من مختلف الأمم سنين يبحثون عن تلك الجزر التى نسجت حولها الحكايات الخرافية ، فى مكان ما وراء جزر الأزور ، حتى إذا فشلوا فى العثور عليها طورا قلعوهم وانقلبوا راجعين ، وهم لا يشكون أنهم مروا عليها . ولكن ملاحاً من جنوا ، كثير التجارب شديد التصميم ، وكان يعمل فى خدمة أسبانيا ، استبعد تماماً فكرة العثور على تلك الجزر الأسطورية ، واتخذ طريقه عبر المحيط الأطلسى مباشرة ، حتى وصل إلى الجزر التى سماها «جزر الهند الغربية» . وبذلك فتح كرسطوفر كولبوس الطريق إلى قارة جديدة واسعة الأرجاء ، فازدادت مساحة الكرة الأرضية . وكان ذلك سنة ١٤٩٢ . وفى خلال السنوات القليلة التالية لمح كابوت إقليم لبرادور ، ووصل كولبوس إلى أرض القارة الواقعة خلف جزر الهند الغربية ، وأبحر فسبوتشى وينكون بحذاء شاطئ البرازيل . وقبل أن يمضى زمن طويل - أى فى سنة ١٥٠٧ - اقترح أستاذ علم الجغرافيا فى اللورين بعد أن نشر تقرير فسبوتشى عن أسفاره أن تسمى

القارة الجديدة باسم قسبوتشى الأول وهو أمريجو . ولم يتقضى القرن السادس عشر حتى وجدت الحروف المصنوعة وآلات الطباعة طريقها إلى مدينة مكسيكو وجوا وليما وماينلا وماكاو . وهكذا انتشر الطباعون حول الكرة الأرضية كلها .

وكان لاكتشاف العالم الجديد مع نتائجه العظيمة في السياسة والاقتصاد تأثير مباشر على الكتاب . فقد أظهر لهم أن الأرض أكبر كثيراً مما كان يظن ، وأسخر بالوعود . هذه قارة كاملة ضخمة لا تنتمي إلى التراث الأوربي . أي ناس يعيشون فيها؟ أتراهم من أكلة لحوم البشر ، الهمج الذين يقدمون الضحايا لأصنام مرعبة ، أم كانتات بريئة ساحرة تعيش في جنة بعيدة عن غرور المدينة وزداتها وأمراضها؟ وعندما بدأ المؤلفون يطرحون هذه الأسئلة نبقت في أذهان الناس الفكرة الرومانسية عن الهمجى النبيل - وقد كان مونتيني بعد أن رأى بعض الهنود الذين أحضروا من البرازيل ووصف له أسلوب حياتهم أميل إلى الاعتقاد بأنهم سيخسرون أكثر مما يكسبون . على أن الفكرة كان يجب أن تنتظر مائتى سنة لتبلغ أقصى تأثير لها . ولعل الشعراء والفلاسفة لم يكونوا راغبين في الانطلاق إلى هناك لاكتشاف جبال من ذهب ، ولكن خيال الشعراء اشتعل ، وفكر الفلاسفة اتسع وعمق ، لمجرد معرفتهم أن ثمة وراء البحر كل هذه الغرائب : غابات لاحود لها يمكن أن يوجد فيها كل شيء ، مساحات شاسعة خالية يمكن العيش فيها ، ويمكن أن تبدأ حياة جديدة ، كل العجب والدهشة والأمل الغامض الذي تخبئه قارة لاتزال مجهولة . كان هذا العالم الذي اتسع هكذا فجأة مشرقاً بالوعود : وعود بمعرفة جديدة ، وحرية جديدة ، وفرص جديدة . عرف الناس أنهم يعيشون فوق كرة ، والآن ، تحت أشعة شمس هذا العصر الجديد ، أخذت تبدو لهم ككرة من ذهب .



## ٢ - المشهد الإيطالي ومكيافلي

كان أول ازدهار للعصر الجديد في إيطاليا . فقد كان هناك كل ما يلزم لذلك : الدراسات القديمة وغيرها ؛ والمدن المزدهرة برجالها الجدد ، وقد أصبحت جمهوريات أو إمارات مستقلة ؛ وحتى البابوية المتغيرة ، ولو أن سلطانها السياسي مازال سائداً ، كما أنها لم تنزل بعيدة عن حركات الإصلاح الديني والإصلاح المضاد ؛ والفنون التي تقدمت برعاية حكام يفهمونها ، والتي عكست أسلوب الحياة الجديد الفخم ، وفكرة الإنسان وارث الكرة الذهبية ، الذي لم يعد عبداً ذليلاً يمر بامتحان قصير الأمد في هذه الدنيا ولم يعد ثابت المحل في الهرم الذي يشكل مجتمع العصور الوسطى ، بل أصبح حراً يمكنه أن يبلغ القمم أو يهبط إلى القاع ، حراً في أن يفوز أو يندثر بفضل قدراته واختياراته وأفعاله . ولقد قالها بيكو دلا ميراندولا ، ذلك الفيلسوف الأفلاطوني الشاب الذي توفي في سن الحادية والثلاثين ، قالها في خطبته عن كرامة الإنسان ، والقرن الخامس عشر لم يرحل بعد : « ... لن يقيّد حركتك شيء (أيها الإنسان) وأنت ترسم لنفسك حدود طبيعتك ... أنت صانع نفسك وصانغها ، لك أن تشكل نفسك في أي صورة شئت ، في مقدورك أن تنحط إلى أسفل أشكال الحياة التي تليق بالحيوان ، وفي مقدورك بالروح والحكمة أن تولد من جديد في الأشكال القدسية العليا... » يالها من كلمات شجاعة حقاً ! ولكن الزمان والمكان كانا يستدعيان مثل هذه التحية . ألم تكن فلورنسا نفسها تحت حكم لورنزو دي مديتشى (لورنزو الأجل) الذي كان راعياً لدعاة الهيومانزم أمثال بيكو ، والفنانين أمثال ميشيل انجلو ، والشعراء من طبقة بوليزيانو وبولتشي ، بل كان هو نفسه مؤلفاً مجيداً متعدد المواهب ؟

وكانت السمة المميزة لإيطاليي العصر الجديد هؤلاء هي تعدد المواهب إلى درجة مدهشة . فلنسا نعرف عصرراً آخر ولا مكاناً آخر أبرز أفراداً يضارعونهم في كثرة الاهتمامات مع التمكن والبراعة . ولابد أن طاقاتهم ومقدرتهم واجتهادتهم كانت كلها خارقة للعادة . فعلى سبيل المثال كان ليون باتستا ألبرتي رساماً وشاعراً وفيلسوفاً وموسيقياً ومعماراً ، وكانت قوته الجسمية ومهارته العضلية (وقد قيل إنه كان يستطيع القفز وقدماه ملتصقتان فوق رأس رجل) نظير قوة عقله واتساع مجاله ، ولما مات ألبرتي سنة ١٤٧٢ كان من بين تلاميذ فيروكيو - وقد كان هو نفسه مثلاً ورساماً

وصائفا ومعلما للفنون - شاب عبقرى فى العشرين من عمره ، وهو ليوناردو دافنشى الخرافى الذى ظهرت ألمعيتة فى الفنون والعلوم على السواء ، والذى سمعت به مواهبه وأعماله عالياً فوق زمنه . لقد كان هؤلاء رجالاً متميزين ، ولكن المستوى الذى تجاوزوه كان هو نفسه عالياً إلى درجة غير عادية . فقد كان التجار المليون فى فلورنسا رجال دولة وعلماء ورعاة نواقين للفنون أيضاً . وكان الفنانون يتحولون بثقة من مادة إلى مادة ، والعلماء نور النزعة الإنسانية يحاولون أن يتقنوا كل فروع المعرفة المتاحة ، وربما دُعوا فى أثناء ذلك ليقوموا بوظائف الأمناء والإداريين والدبلوماسيين . وفى تلك الفترة القصيرة كان المجتمع والفرد متحدين فى النظرة والهدف ، ينظران ويتحركان فى اتجاه واحد ، وكان ذلك أحد الأسباب التى جعلتها فترة باهرة وخلقة إلى هذا الحد . فلم يضع أى جهد فى سوء التفاهم وتضارب الأغراض والصراع ، بل استمدت العبقرية قوة من المجتمع الذى امتدت جنورها فيه ، كما اختمرت روح المجتمع وريت بفضل العبقرية التى عملت على تغذيتها . وليس هذا كل شيء ، فمثل هذا الاجتهاد الواسع المدى ، وهذا التعدد والثراء فى التحصيل ، يستلزم إقبالا نفسياً هائلا ، وهذا بدوره يدل على وعى حاد متنام ، ووراء الإقبال النشيط مدد ضخمة من قوى أطلقت بعد أن كانت حبيسة فى اللاشعور . كان هذا - كما صاح بيكو - هو الإنسان المنتشى بحريته الجديدة .

ولم يكن ذلك مقصوراً على الرجال دون النساء . فبنات أولئك الفلورنسيين الأغنياء كن يتعلمن أيضاً ، وكانت المرأة تشارك فى مغامرات العصر الجديد ذات البريق الجذاب ، وكانت مفاهيم العصر ، الجديدة أيضاً ، تعطيهن كل الحق فى ذلك . وإذا كان الرجل قد أصبح «صانع نفسه وصائغ نفسه» فلم يكن من المعقول بعد هذا الإعلان أن ينكر أحد على المرأة كونها هى أيضاً «صانعة وصائفة» إلى درجة كبيرة ، ولم يكن هذا الزمن يسمح بإلزامها العودة إلى خدرها والاهتمام بشغل الإبرة . ثم إنه كان ثمة تحت القوى المبدعة التى تحفز الرجال - وقد شهد هذا العصر قبل كل شيء اشتعال تلك القوى وازدهارها - أعماق أنثوية كامنة . لقد كان الإيروس «الحب» لا اللوجوس «العقل» هو الحاكم المسيطر فى تلك السنين ، رغم ما أظهرته من فحولة منتصرة . وهكذا أبرزت النهضة أميراتها المثقفات ثقافة عالية : فى إيطاليا أولاً ، ثم فى فرنسا وإنجلترا وغيرهما من أقطار غرب أوروبا فى القرن التالى . وقد أدخل إرازمس فى «محادثاته» سيدة مثقفة حادة الذكاء ، وكان بين مراسليه المنتظمين عدد كبير من النساء . وكانت



مرجريت الأولى ، من بيت نافار ، وشقيقة فرنسيس الأول ، تنظم شعر الأمثال والشعر الأفلاطوني ، وتحيط نفسها بثلة من الشعراء والفلاسفة . ولم يكن اهتمامها مقصوراً على أسرار العالم الآخر ، دون ألاعيب هذا العالم الأدنى ، فعاونت في كتابة «الهيتامبيرون» وهي مجموعة حكايات خبيثة على نمط حكايات بوكاشيو في «الديكاميرون» ، ولعلها هي التي حررتها ، وقد أمرت بوضع اسمها عليها بعد وفاتها . وكان بين ماري ملكة اسكتلندا وقريبتها إليزابيث ملكة إنجلترا اختلاف كبير في الصفات ، كأي امرأتين من البيوتات الكبيرة في ذلك الزمان ، ولكنهما كانتا متفقتين في أشياء منها أن كليهما تلقت في صغرها تعليماً ممتازاً على أيدي أفضل العلماء في محيطهما . كانت كل أولئك الشريقات المتعلّعات اللاتي نصادفهن في بلاط بعد آخر يساهمن إسهاماً مفيداً في تشجيع الفلاسفة والشعراء والعلماء والقصاص وقراءة أعمالهم وزيادة فرص التأليف وإن لم يتدخلن بعد في موضوعاته أو طرقه - إذا استثنينا بعض النزوات الفردية . ولا يظهر هذا التأثير إلا بعد زمن طويل ، وكان في كثير من الأحيان رداً على رأى بعض الرجال فيما يليق بالمرأة الفاضلة أن تقرأ . وكانت بعض السيدات المثقفات في عصر النهضة ربما أظهرن مثالية أفلاطونية باردة ، مثل حبيبة رونسار الأخيرة العنيدة إلين دي برجير ؛ ولكن أولئك السيدات كن يقبلن على قراءة مايكتبه الرجال العباقرة ؛ وماكن يجفلن إذا ورد في كلام مكتوب ذكر لحقائق الحياة التي يسهل على الرجال تجاهلها أكثر من النساء . وإذا كن قد استسغن بعض الفقرات المكشوفة ، بل استطبنها ، فإن ذلك لايعنى - كما يريد بعض النقاد الرجال أن يقولوا - أنهن كن إما مرانيات وإما متعهرات . لقد كن نساء وسمهن إيروس بميسمه ، تحررن بعض الوقت ليكن صايدات مع أنفسهن . وقد كانت مرجريت النافارية نفسها ، تلك التي استطاعت أن تجمع حكايات «الهيتامبيرون» مؤمنة عميقة الإيمان ، أبعد ماتكون عن التحلل الأخلاقي أو الاجتماعي ، وكانت تدعو هي نفسها إلى الإصلاح الديني وتحصى دعاة الإصلاح ، وكانت امرأة محبة وسيدة مثقفة عظيمة في الوقت نفسه . إنها كانت خير مثال لذلك النموذج من النساء . وإذا كان ماعرف عن الفرد في عصر النهضة من تعدد المواهب وكمال الثقافة وقوة الشخصية قد شمل الجنسين معا فإن هذه حقيقة يجب ألا ندهش لها .

وكانت إيطاليا حين ألقى بيكو خطبته عن كرامة الإنسان قد بقيت لمدة طويلة مسرحاً للدسائس والمحالفات المتغيرة والمناوشات والمحاصرات والحروب الصغيرة بين

مختلف الإمارات والجمهوريات والجنود المرتزقة الذين كانوا يلتحقون بخدمتها . ولكن لم يكن في ذلك مايحول بين المدن وفنونها وبين الأزهار ، ولا مايكبت كلمات بيكو الرائعة الشجاعة . غير أن المشهد تغير بعد موته ، وقد جاء الموت عاجلاً وقيل إنه مات مسموماً . قامت الحرب بحق ، وتحولت رقع الشطرنج العسكرية إلى ميادين قتال حقيقية . وبدأت الغزوات : فاقبلت كتائب الفرسان الفرنسيين مع مدفعيتهم الشهيرة وحاملو الحراب السويسريون والمرتزقة الألمان ، وكان آخر القادمين وأثقلهم وطأة هم المشاة الأسبان المرعوبون المسلحون بالبنادق . ولكن رغم أن الغزاة كانوا يتقدمون ويتبارزون ، ويحاربون في صف البابوية أو البندقية أو فلورنسة أو ميلانو أو ضدها ، عاماً بعد عام ، فقد بقيت إيطاليا النهضة ، إيطاليا الرائعة حية . بل إن روما في عهد يوليوس الثاني وليو العاشر (إلا في آخر سنتيه وأشدها إفلاساً ، عندما فقد الرجال العباقرة في حاشيته ليحتفظ بمضحكيه) شهدت تالفاً أخيراً باهراً في الفنون ، ولاسيما الفنون البصرية . ولكن لا روما ولاغيرها عرفت كتاباً قادرين على منافسة الرسامين أو المثاليين ، ولا العمالة الثلاثة السابقين ، دانتي وبتراش وبيكاشيو ، الذين كان بيترو بمبو يحث زملاءه الشعراء على محاكاة لغتهم الفلورنسية ، هذا مع أن الكتاب كانوا كثيرين ، وكانوا يحظون بالكافآت السنوية ، ويتمتعون بشهرة عالمية . نعم ، كان هناك أريوستو ، كله رشاقة وسحر وسخرية ناعمة في ملحمة المغالية في الرومانسية ، «غضب أورلاندو» ؛ وكان هناك الدبلوماسي كاستيليوني ، يصقل محاوراته الاجتماعية والفلسفية في بلاط أوربينو ؛ وكان هناك أيضاً بيترو أرتينو نو الشهرة الشعبية العجيبة - شخصية غير مبهجة ، وكأنها تبشر بعالمنا ، عالم الصحافة والدعاية - وقحاً مفحشاً ، يعيش في سعة من شق قلمه ، بابتزاز الأشخاص ذوي المكانة .

أما خراب إيطاليا السياسي فيبدأ من صيف ١٥٢٧ ، عندما تكاكت على روما جيش يعد ظاهرياً تابعاً للإمبراطور شارل الخامس ، ولكنه كان قد وصل إلى حالة تقرب من الجوع ، وأشرف على التمرد ، تكاكت هذا الجيش على روما ونهبها . فقد أقلت زمام الجنود الذين كانوا بين مقاتلين أسبان محنكين ، ومرتزقة ألمان نوى ميول لوثرية . كانت المدينة تحت رحمتهم ولم يكونوا يملكون شيئاً . وراحوا يقتلون ويغتصبون ويحرقون وينهبون ، وامتد ذلك لا أياماً بل أسابيع دون انقطاع . وتلا ذلك انتشار الطاعون بين الخرائب . ومات نصف السكان . وحق لإرازمس أن يكتب في

سنة ١٥٢٨ أن روما فى عصره عانت أشد مما عانتها العاصمة القديمة حين نهبها القوط ، وأن العالم قد باد ، لا المدينة فحسب . ويمكن أن يقال إن النهضة الإيطالية وأسرة مديتشى وليوناردو وزميله الأصغر سنا ميشيل انجلو ، والعصر الذى استطاعت فيه الكنيسة أن تحتوى داخل حدودها السمحة روحاً إيطالية تغلب عليها الوثنية ، وتناغم شعور بالجمال مع تقوى فطرية ، واتخذ المذهب الإنسانى الجديد «الهيومانزم» طابعاً لايسىء إلى التراث – كل ذلك قد هلك بين خرائب روما التى كان يتصاعد منها دخان الحريق . حقا لقد بقيت المدن الأخرى : فلورنسا وميلانو وجنوا وغيرهم ، وكانت عواصم مستقلة ، وأهم منها البندقية – وإن كان عصر الجمهورية الذهبى قد انقضى – وفيها كان أرييتينو وأصحابه يعيدون الحياة إلى الكوميديا الحديثة ، وإن شابتها بعض الروائح الكريهة . ولكن أدب النصف الثانى من القرن السادس عشر لم يكن أدب إيطاليا النهضة بل إيطاليا حركة الإصلاح المضاد بما خالطها من مرارة ، وكان أقوى الأصوات المعبرة عنه هو صوت الشاعر تاسو ، الذى تحول من شكل الأغنية الرعوية فى قصيدته «أمينتا» إلى ملحمة الملتهبة «أورشليم المحررة» . وكان تاسو موهوباً ، وكانت موهبته من نوع جعل أعداداً لاتحصى من القراء ينتشون ويتألمون معه على مدى السنين ، ولكن الموهبة لا تمكّن صاحبها من التعبير عن عصره فقط ، بل تتركه عرضة أيضاً لكل ما فى ذلك العصر من ضغوط ومؤثرات وانقسامات عميقة وصراعات كامنة، لهذا خيمت ظلال الجنون على السنوات الأخيرة من حياة تاسو .

فإذا تذكرنا صيحة بيكو منذ أمد طويل ، عندما كان العصر فى عنفوانه ، حادثاً مواطنيه على أن يرسموا بأنفسهم حدود طبائعهم ، وأن يشكلوا أنفسهم فى أى صورة شاعوا ، وإذا تأملنا ما جاء بعده ، وجب علينا أن نستبعد الشعراء ، للمحميين منهم والغنائيين ، وكتاب الرسائل ، والمسرحيين والهجائين ، وإجمالاً كل الأدب العام الذى كتب فى هذه الفترة ، لنبحث عن صوت العصر فى معاصر لبيكو ، أقل منه موهبة بكثير ، ولكنه أعظم شهرة بكثير أيضاً ، وهو ذلك الفلورنسى الذى كان منظراً سياسياً ومؤرخاً : نيكولو مكيافلى . (وقد كتب أيضاً واحدة من أحسن كوميديات القرن السادس عشر : «لامندراجولا».) هذا الموظف الدبلوماسى الذى عمل فى خدمة جمهورية فلورنسا ، والذى لم يتجه إلى الكتابة إلا حين قامت أسرة مديتشى بحلّ الجمهورية وأمرت باعتقاله فى منزله ، قد يبذلنا أدبياً عادياً إذا قارناه بأريوستو أو تاسو ، ولكنه كان واحداً من تلك القلة من الكتاب الذين اشتقت من أسمائهم صفة

دخلت فى جميع لغات الإنسان الغربى. فهناك ملايين من الناس لم يقرأوا قط كلمة مما كتب ، ولكنهم يعرفون ماتعنيه كلمة «مكيافلية» ، ولو أنها لاتعنى ما أرادها مكيافلى ، وهذه مفارقة ملحوظة . لم يكن مكيافلى دبلوماسياً ناجحاً جداً ولا بارزاً جداً ، ولكن السفارات التى أوفد فيها إلى روما وفرنسا وألمانيا مكتبته أن يتأمل عن كتب أحوال الأمراء فى عملهم ، ولاسيما سيزار بورجيا ، وقد عرفه عندما بلغ سيزار قمة انتصاراته السريعة الباهرة . وقد عكف على دراسة التاريخ الرومانى القديم أيضاً . ويمكننا أن نتبين نتائج هذه الدراسات ، إلى جانب خبراته المباشرة ، فى كتابه الأشهر «الأمير» ، مع أن له مؤلفات أخرى فى التاريخ والسياسة .

ولاشك أن اصطلاح «المكيافلية» كان له فى أول أمره معنى أكثر قتامة من معناه الأحدث . فقد كان يوحى بشيء قريب من السحر الأسود ، إذ كانت سائر الأقطار الأوروبية تنظر إلى إيطاليا فى القرن السادس عشر نظرة يختلط فيها الإعجاب والهيبة لروعة منجزاتها الثقافية ، بالرغبة من كونها بلاداً تأوى صنوفاً من الأشرار من سحرة ومعرّمين وساحرات ومنجمين وعرافين ونسّاسين للسموم وقتلة . وكثيراً ماكانت الخرافات الغربية هى الجانب المظلم من المذهب الإنسانى «الهيومانزم» . فقد اختفى الإطار الدينى الواسع للحياة ، إذ العلوم لم تصل بعد إلى اكتشافاتها العظمى ، ولم يكن للعقل بد من أن يؤمن بشيء ما ، فاحتلت أفكار السحر الذى كان بعضه أبيض وأكثره أسود . ولم تكن أخلاق النهضة الإيطالية مما يبعث الاطمئنان فى النفوس . فإذا كان الإيطاليون قد أطلقوا على الأجانب جميعهم اسم «البرابرة» فإن سائر الأوروبيين كانوا يرون الإيطاليين خبيثاء خائنين أشراراً يملكون أسراراً رهيب . وكان الناس فى إنجلترا - على سبيل المثال - فى عهد إليزابيث وجيمس ينظرون إلى «الإنجليزى المتطّلين» ، أى الذى عاش فى إيطاليا مدة كافية لمعرفة هذه الأسرار ، على أنه إنسان شرير حقا ، حليف للشيطان . وكانت أشد المسرحيات الإنجليزية إثارة للربح فى تلك الفترة - مثل مسرحيات ويستستر - تدور كلها فى إيطاليا . (وقد بقى حديث الإيطالى الشرير المشتغل بالسحر الأسود زمناً طويلاً) ولعل مكيافلى نفسه - وقد كان موظفاً مدنياً أميناً مجدداً فى حكومة فلورنسا - لم يكن فيه شيء من ذلك الشيطان الجنوبى ، ولكنه الصفة «مكيافلى» كانت بدون شك تحمل فى أول أمرها إيحاء بالفساد الخبيث الذى لا يخلو من معنى السحر .

ثم بعد ذلك وإلى وقتنا هذا أصبحت «المكيافلية» تعنى الاتجار بالسلطة وتدبير

المكاند ، بعيداً عن ذلك الإيثار الكريم وتلك القاعدة الأخلاقية المتينة اللذين يدعيهما كل سياسي خبير بعمله . ولكن الحقيقة هي أن مكياڤلى نفسه كان يبحث على هذا الادعاء بالذات فهو يقول لنا ، بين مايقوله ، إن كل إنسان يسلم بأن الصدق والأمانة والبعد عن الخداع صفات محمودة في الأمراء ، ولكنه عرف بالتجربة أن الأمراء الذين نهضوا بجلال الأعمال لم يكونوا يبالون بالصدق ، وكانوا يغترون بعقول الناس ، حتى تغلبوا على أولئك الذين وثقوا بمهودهم . فهو لا يحض على الخداع والخيانة من أجل الخداع والخيانة ، إنه لا يحامى عن الشر ، ولا يطالب بأن يكون الحاكم أو رجل الدولة الطموح نذلاً ، كما يتوهم كثير من الناس ، وإنما ينبه إلى أنه مادام الناس هم الناس فكثيراً ما يحدث أن ينجح الكذب والخيانة والقسوة بينما يأتى الصدق والأمانة والطيبة بالمصائب . والحق أنه يبحث مشكلات السلطة السياسية بمعزل عن الأخلاق ، ويروح يمكن أن يقال عنها بون مجافاة للحقيقة إنها علمية . أما أن يدعى الناس الذين فى السلطة ، والمؤرخون الذين يظهرون الإعجاب بهؤلاء الناس ، تافهاً شديداً منه ، فهذا جانب من التناق الذى يوصى به فى بعض المناسبات ، ولكن ليس بالكثرة التى نلاحظها فى الحياة السياسية فى الأزمنة الحديثة . ولاشك أن مكياڤلى كان يمكن أن يقر تكتيكات هتلر وجويلز ومؤامراتهما فى أول عهديهما ، ولكنه كان حقيقاً أن يدهش لأن تلك الوقاحة الفجة حققت ذلك النجاح السهل الذى حققتة فعلاً . غير أنه كتب ماكتب فى إطار الدول الصغرى ، دول المدن ، وعاش قبل زمن طويل من عصر الكتل وأساليب الإقناع الجماهيرية التى نعرفها اليوم .

ومع ذلك فقد أصبح العالم - كما يقول برتراند رسل - «أشبه بعالم مكياڤلى مما كان» (أى بين عصره وعصرنا) ، ويكفى لتفسير ذلك أن عصر النهضة وعصرنا متشابهان فى كثرة مافيهما من جديد ، وأن كليهما شهد انهياراً سريعاً لكل ماكان يتسم بالتطور البطئ : للمجتمع الذى تحافظ على كيانه معايير تقليدية للسلوك ، وللسلطة التى تعدلها أحكام وقيم أخلاقية مشتركة . إن ثوراتنا والديكتاتوريات التى تعقبها ، ودولنا ذات السلطان الذى يكاد يشمل كل شئ ، وسياستنا التى نراها ماثلة دائماً فى كل مكان ، كل ذلك يربنا إلى عالم مكياڤلى ، إلا أننا نشعر بأخطار لو شعر بها للمائة رعباً . وإذن فلنصغ إليه حين يقول لنا إن الأمير (هنا : الديكتاتور أو الحزب أو رجل الدولة القانم بالحكم) يحق له أن يفخر بأنه استولى على الحكم وملك زمام الدولة ، فالوسيلة إلى هذا النجاح شريفة دائماً فى نظر الناس ، وسيمدحه الجميع لأن

العامّة (وهم الناس عموماً) يؤخّون بالظواهر والنتائج ؛ وحين يختتم كلامه بالإشارة إلى أحد أمراء زمانه (وهو فرديناند أمير أراجون ، ولو أن مكياڤلى لم يجرؤ على التصريح بذلك) ذلك الأمير الذى «لا يدعو إلا إلى السلام وحفظ العهد ، وهو عدو للود لكليهما ، ولو رعى أحدهما لأضاع شهرته ومملكته مرات عدة» . وهو لا يستبعد الدين والفضائل التى يحض عليها الدين ؛ فهو يقول إنها نافعة للدولة فى حدود معينة ، ولكنه حريص على أن يضع الأمير (أى السلطة السياسية) خارج تلك الحدود ، حتى يتحلّى بهذه الفضائل أو يتخلّى عنها وفق ما يتراءى له ، وإن أظهر التمسك بها والحرص على الدين دائماً ، وهذا معنى يؤكده مكياڤلى . فالسلطة لا تتدخل فى إطار الدين ، وقد أصبح الدين الآن وهماً وخرافة فى أذهان الشعب . وقد تبدو المواقف الواقعية التى يصفها مكياڤلى ويحللها من زاوية السلطة تعليقاً ساخراً على خطبة بيكو الحماسية حول كرامة الإنسان ، ولو أن مكياڤلى لم يقصد ذلك . وقد أثبت التاريخ أنه أغفل عوامل حاسمة كثيرة ، وأن الدراسة كلها تميل إلى المبالغة فى التبسيط ، ولكن هذا الموظف الفلورنسى المدقق يجب أن يعد واحداً من عظام الكتاب نوى الرؤية المتفردة ، إذ كشف للإنسان الغربى نظرة جديدة فى تجاربه (سماها ذلك الإنسان «مكياڤلية» ليخدع نفسه غالباً) ويحث إلينا من وراء القرون - وإن لم يقصد ذلك - صوتاً منذراً . جاعاً هذا الصوت أيضاً من النهضة الإيطالية ، من جانبيها المظلم ، كما جاعتنا الأعمال الفنية العظيمة التى لاتزال تبهرنا إلى اليوم ، من شمسها الساطعة .

### ٣ - فرنسا : رابليه ومونتيني

بعض الأماكن وبعض الأزمنة تبو لبني البشر - ربما في أمكنة أخرى مختلفة أشد الاختلاف ويعد عهد طويلة - ذات سحر يخطف الخيال ويبقيه أسيراً . يصدق هذا القول على إيطاليا في أول عصر النهضة كما يصدق على فرنسا في القسم الأكبر من القرن السادس عشر . فكل من سافر من باريس نحو الجنوب الغربي لا يمكن إلا أن يعود بفكره إلى النهضة الفرنسية ، وكأنه يشترك في حلم مع إناس ماتوا منذ زمن طويل . ففوق المروج الناضرة وعلى صفحة المياه التي تشبه المرايا نشاهد القلعة الرائعة التي بنيت عندما كان فرنسيس الأول ملكا ، أو حصن بلوا حيث كان آل فالوا يعتقدون مجلسهم ، ونمر على قنوم بلدة رونسار ، وشينون مسقط رأس رابليه ، وإذا خلفنا وراعا ريف اللوار فقد نبيل بورغوني ، حيث اعتكف مونتيني ليكتب مقالاته . إنه ركن من أوروبا الغربية لا يزال إلى اليوم يسخو بطعامه ونبيذه ، حتى إن مائدة العشاء لتجسو غنية بالذكريات التاريخية والأدبية ؛ فنحن نأكل وبشرى ونتجول في الشارع المجاور أو نجوس خلال الحقول ونحن نلهم بعصر النهضة ، ونستحضر بيتا لرونسار أو عبارة لرابليه أو مونتيني . ولعل معظم حبا ولاننا لفرنسا واستعدادنا لأن تغفر لها أخطاها الكثيرة راجع إلى انعطافنا نحو تلك الأماكن وذلك الزمان ، حيث ارتسمت صورتها الباسمة في روعة لا يغير منها شيء .

خلال تلك السنين أخذت اللغة الفرنسية تكتمل بوصفها لغة مكتوبة ، وكانت آلة موسيقية أضيفت إليها أنغام جديدة أكثر صفاء ، إن في الشعر ، ولا سيما الغنائي منه (ولو أن تركيبة هذا الشكل لم تكن توجد حتى فقدت لأكثر من مائتي سنة) وإن في النثر الشديد الإقناع . آلة عجيبة لم تلبث أن عرفت بأننا من أعظم ماتملكه الأمة . كان هذا القرن عامراً بالشعر والشعراء ، كان أغنى القرون - إلا في الدراما - حتى جاء القرن التاسع عشر . فمن مارو في مطلع القرن ، مروراً بجماعة الهلياد «الثرى» وعلى الأخص قائدبها رونسار ودي بلاي اللذين ردد الرومنسيون من بعد غناهما للحب والموت - غناء لاتزول أصدائهما من الذاكرة - إلى دوبي ودي بارتا في نهايته ، وقد كان كلاهما من الهيجونوت ، شديدي الورع إلا أنهما مشتتلا الوجدان . ولكن التأثير الأعظم خارج فرنسا ، والإضافة العظمى للأدب الغربي بوجه عام ، كان لثلاثين اثنين : ومع أنك لا

تجد كاتبين بينهما من الاختلاف مثل مابين رابليه ومونتيني ، فقد كان كلاهما من نتاج عصر النهضة فى فرنسا : فأحدهما يمثل الطور الأقدم والأكثر اندفاعا ، والآخر يمثل الطور المتأخر والأميل إلى الرصانة .

ففى ذلك القرن كان الإصلاح الدينى ، وممثله الرئيسي فى فرنسا هو كلثن ، وحركة الإصلاح المضاد التى جعلت الجزويت يتكاثرون على باريس ، كانت الحركتان كلتاهما تجثمان على صدر فرنسا ، وقد أصبح تاريخها قصة متداخلة مضطربة من الدسائس والمؤامرات ، وتنقل شخصيات بارزة بين الطوائف والأحزاب ، وحوادث الاضطهاد والإعدام والقتل ، والمذابح والحروب الأهلية ، قصة اختلط فيها الدين بالسياسة ، ولكن الفرق الأساسى فيها لم يكن بين المتعصبين من كلا الفريقين المتطرفين فى العداوة ، بل بين التعصب نفسه وماتبقى من روح التسامح ، وفكرة الاعتدال فى الدين والسياسة ، ماتبقى من النهضة كما عرفتها إيطاليا . لم يزل هناك طريق وسط عريض ، سارت فيه حياة العصر الحسية مجلجلة متلاثلة ، وفى هذا الطريق نجد معظم رجال الأدب . وفى النصف الأول من القرن تلقى رابليه فى جانب من هذا الطريق يعرید ويصخب ، وفى النصف الثانى تلقى مونتيني عند نهاية الطريق يستكشف عالمه الباطنى الخاص . وكلا الكاتبين كانت له شخصيته المنفردة ، ومهما قيل عن تأثيرهما المباشر وغير المباشر فليس فى ذلك شىء من المبالغة .

ويمكن أن يقال عن رابليه إنه يُذكر أكثر مما يُقرأ ، وإن أناساً كثيرين يعرفون بوجوده ولكنهم لم يتعرفوا إلى كتاباته . ويرجع بعض السبب فى ذلك إلى أنه ليس مؤلفاً سهل القراءة فى لغته ذاتها كما أنه صعب الترجمة جداً ، ولكن هذه الصعوبة تدل أيضاً على عظمة حقيقية . إن صوته من أعظم الأصوات فى الثقافة الغربية ، ولو أنه ربما هبط ، فى الأركان المربية ، إلى همس إباحى ، بل إنه صوت لو أحسنًا الاستماع إليه لأعطانا أملاً بين ما يحيط بنا من ألوان التعصب والإنكار القانط .. فإن هذا الراهب الذى تحول إلى عالم جوال ثم إلى طبيب ، كانت مهنته قبل كل شىء «تكبير الحياة» . كان من حيث الأفكار لايقبل عن إرازمس فى تمثيله للزعة الإنسانية فى عصر النهضة ، ويمكن أن يقال إن أعماله تمثل عصر النهضة - من بعض النواحي - بأحسن مما يمثله أى كاتب آخر . ففيها - مثلاً - أكثر مما فى غيرها من ذلك التشاؤم العارم ، وذلك النطلع - الذى يقرب من الجنون - لكل ألوان المعرفة ، وذلك العشق الخالص للكلمات ، وذلك المزيج من النبيل والفظاظة ، وذلك الاستمتاع بالتخيلات



المسرفة. ولعلنا مع رابليه نكون أقرب إلى طبيعة العصر مما نكون مع سواء . ولكننا يجب ألا يغيب عن بالنا جوهر شخصيته . لقد كان راهباً عالماً طبيباً ، مفكراً إنسانياً ، وكان فى صميمه إنساناً معتدلاً ، عاقلاً ، يمكن أن يغفر كل شيء إلا التعصب ، وتحقير الحياة ، وعبادة السلطة ، والروحانية الجوفاء القائمة على ضيق الأفق والكبرياء ؛ ولكنه كان بجانب ذلك كاتباً فكاهياً ، بل من أعظم الكتاب الفكاهيين فى التاريخ . ويجب أن نفهم هذا أولاً لكي نفهمه . وهنا بالذات يسهل الوقوع فى الخطأ ، ولأسيما أن مؤرخى الأدب والنقاد أميل بطبيعتهم ونظرتهم للأمور إلى عدم تقدير الفكاهة ، وهى غير الذكاء وغير الهجاء ، وإلى العجز عن تقبل شخصية الكاتب الفكاهى الأصيل ونظرته وطريقته .

لن نكون على استعداد لفهم رابليه والاستمتاع بقراءته لو قبلنا - مثلاً - الرأى القائل بأنه هجاء جاد ، أو مصلح معارض للكنيسة ، أو بروتستانتى ، أو حتى لا أدري أو عقلانى ، أراد أن يتقى الاتهام بالإلحاد فتزياً بزى مهرج ، وأخفى نفسه وغرضه خلف كرنفال من العماقة والأقزام والمسوخ والتهريج والفحش ، فهذا الرأى يحول رابليه إلى شخص آخر مختلف كل الاختلاف ، شخص أصغر كثيراً مما هو ، يحول العبقرية المتدفقة إلى موهبة حريصة . إنه يجرده من عظمته . فرابليه الحقيقى لا يتخفى وراء التهاويل التى يخرّفها لنا ، إنه لا يستخدم دعايته طمعاً ، ولكنه بفكاهته يمتد فى كل ما يخلق ؛ وهذا الامتداد والجموح الذى ينقلب سخفاً أو مجوناً أو قوائم من الأسماء التى تشبه سلاسل النسب ، هو ما يميز الفكاهة . فكثير من الفكاهة يشبه ذلك الحديث المخرف الذى يصدر عن رجال طوّلوا فى الشرب ، لولا أن له قواماً من عفوان العبقرية وراثتها المبدع . وتكاد لاتجد حيلة من حيل الإضحاك عند كاتب فكاهى بعد رابليه إلا ولها وجود فى بعض ماكتب . فهو يسخر لخدمة الفكاهة كل ما يخطر على البال : من نتف المعلومات مهما يكن مصدرها ، إلى الشخصيات الحقيقية وعجائب المخلوقات ، إلى شتى الأماكن من أصغر قرية فى إقليم التورين إلى ممالك التخريف العريضة وبلاد الأعاجيب المجنونة ، إلى الحديث الذى يتراوح بين المناقشات الفلسفية والحكايات الشديدة البذاءة . ولكن معظم بذاعته ، التى أزعجت الكثيرين من نقاده الأكثر تهذيباً ، ترجع إلى قبوله لكل شيء ، وعظمة سلّمه ، وتحديه لتلك الأصناف من العقول التى تفضل أن تنسى أن لنا أجساماً ، وأن جنونا - من ثم - ممتدة فى الطبيعة . وهنا ينتمى المتحدّى والمتحدّى كلاهما إلى عالم الرجال ، فمع أن رابليه - كئى ابن بار لعصر النهضة ، لم يضع قيوداً على قبول النساء فى دير تليم ، فإنه (بخلاف شكسبير)

لم يكن لديه شيء كثير قِيم ليقوله عن المرأة ، ولم يكن لديه - فيما يبدو - إلا القليل جداً ليقوله عما تحب النساء أن تسمعه . فتقبله للوظائف الجسمية لاجديد فيه بالنسبة إليهن ، أما انطلاقه ومبالغاته والقصور الشامخة التي يبينها من عبثٍ فتقبلوهن صيبانية مملّة . إنه يكتب للرجال .

ولكن من المفارقات أن هذه العبقرية الرجولية العارمة ، هذا المهذار المجنون الذي كانت سحرته الرخيصة من المرأة هي أضعف جوانبه ، يشن الحرب في كل مكان على السلطة الأبوية ، على كل ما يحكمه مبدأ الذكورة ، كل تحيز وتشدد وخشونة وعجرفة وتعصب وتحذلق وتمسك بالشرعية وميل إلى الاستبداد وحجر على الحياة ، ويمجد ما هو في الواقع من قيم الأمومة ، التي تنبع من مبدأ الإنوثة ، كل ما يؤدي إلى تقبل الحياة بحرية وفرح ، الحياة بكل تجلياتها الصادقة ، في الطبيعة أو في الثقافة ، تقبل الإنسان جسماً وعقلاً وروحاً . إن ما فيه من فوضى هي الفوضى الصريحة للإيروس ، التمرد على كل ألوان الكبت والحظر ، والقوانين والنظم ، كل محاولة لتحويل الدوافع الطبيعية إلى عبيد لدفع سفينة الفكرة . ومع ذلك فإننا نكتشف في مسلك جارجنتوا وپانتاجرويل وكلاهما ، وفي وصفه لدير تليم ، معنى المدنية كما يفهما : حكمة التسامح والكرم ، والمسرات الراقية للعقل والروح ، بجانب الشهوات والملذات للحم والدم . ومع أنه يسرف إلى حد الإضحاك في وصفه لعالم مجنون ، فإنه هو نفسه ليس بمجنون بل عاقل وصحيح في صميمه . فمهما يُمخِّق في اختراعاته ، ومهما يوغل في مبالغاته ، فإنه لا يتوه في الخيال قط بل يعود دائماً ، ككل الكتاب الأكابر ، إلى تقبل عاقل ومتزن لاستمرار الحياة : فما كان ضحكه المذوي إلا لينقى الهواء ويجعله أكثر عذوبة . ولقد كتب كواردج - وما كان من عشاق المجون والعريضة - «إنني أضع رابليه في منزلة واحدة مع العقول المبدعة في العالم ، مع شكسبير ودانتى وسرفانتيس...» ويحدثنا هوجو عنه قائلاً : «إنه روح بلاد الغال» . وهذا حق ، فإنه كما يعبر عن النهضة ذاتها ، يعبر أيضاً عن فرنسا التي كانت تكتشف نفسها وتظهر نفسها في ذلك العصر . ولكنها فرنسا أكثر امتلاء وغنى ودموية من فرنسا التي نجدها في أدبها التالي ، وكأن هذا الراهب الطبيب الجوال ، مع كل رحلاته إلى روما وغيرها من المدن في صحبة الكرادلة وأشباههم كطبيب خاص ، ظل محتفظاً في داخله بمعونة الفلاحى ، بالصبى ذى النشأة الريفية ، قريباً من عامة الشعب ، الذين كان يشاطرهم نظرتهم الضاحكة الشديدة الواقعية ، رغم علمه ورغم تهريجه الفلسفى . ولعله لا يزال كذلك حتى اليوم ، إذ نحن في أشد الحاجة إليه . إنه كاتب العامة ، ولعله أعظم كتابهم .

أما مونتيني ، ذلك العين الريفى الجالس فى برجه بين كتبه يتأمل ، فقد كان شخصية مختلفة جداً عن رابليه، الذى ولد قبله بخمسين سنة ، والذى يمثل حقبة من النهضة أقدم وأكثر اندفاعاً : وأساليبهما الأدبية أشد اختلافاً من خلفيتيهما وأسلوب حياتهما . إنه الفرق بين سوق المدينة فى أوج نشاطه وبين محاضرة تلقى فى الجمعية الفلسفية الإقليمية ؛ بين أكبر حانة فى المدينة فى ساعة الإغلاق ووقت العصر فى قاعة مكتبة البلدية . ومع ذلك فإن كلا الرجلين يسير فى الطريق الوسط العريض ذاته ، فهما يتفقان فى كراهية المتحذلقين والمتطاولين والمتعجرفين والمتعصبين ، وهما لاينكران الدين ولكنهما يشكان فى دعاوى المتكلمين . إنهما إنسانيان فى ظل الله . وقد نال كلاهما شهرة عظيمة ولكن تأثير مونتيني كان أوسع . فمن بداية تنتمى إلى بدعة العصر المملة: مزيج من نقول عن القدماء وتعليقات مختصرة عليها ، انطلقت المقالات المشهورة ، ومضت تزداد طولاً وعمقا فى كل جزء جديد ، وفيها حقق مونتيني عملاً إبداعياً أصيلاً من ثلاثة أوجه : صاغ أسلوباً نثرياً له مظهر الحديث الممتع فى سهولته ومرونته وطيبه، أسلوباً أصبح نموذجاً لأجيال كثيرة من كتاب النثر الفرنسيين ؛ وأبدع شكلاً أدبياً - المقالة الذاتية - استعمله من بعده ، دون اختلاف كبير ، عدد لا يحصى من الكتاب المجيدين ، لا فى الأدب الفرنسى وحده بل فى سائر الآداب ، وفى الأدب الإنجليزى على وجه الخصوص ؛ وأخيراً - وهو الأهم - ظل يقترب - وهو يطور شكل المقالة هذا- من شخصيته هو : من عاداته ولوازمه وميوله وأهوائه وآماله ومخاوفه ، فجعلها موضوعه الأساسى ، موجهاً انتباهه إلى الداخل ، إلى الوعى ذاته ، ونحو أعماق اللاوعى المليئة بالأسرار ، فأبحر لأول مرة فى رحلة أصبحت بعده حملة استكشاف ضخمة . إن هذا السيد من بريجور ، المعتكف فى برجه ، إذ يشير مبتسماً إلى بدوة أو نزوة ، لهو السلف الأدبى لپروست ، إذ يفك بإصرار آخر خيوط الدافع النفسى ، وهو قابع فى غرفته المبطنة بالفلين بعد ثلاثة قرون ونصف القرن .

ثمّة أناس كتبوا عن أنفسهم قبل مونتيني ولكنهم قدموا أنفسهم لغرض آخر غير اكتشاف الذات ؛ أرادوا أن يقضوا باعتراف ، أو يبرهنوا على أمر ما ، فلم يكشفوا عن حقيقة نفس بل عن صورة مصطنعة أو قناع . أما مونتيني فإنه ملاحظ متعجب متسامح ، يتأمل مونتيني الملاحظ لا راضياً عن نفسه ولا ساخطاً عليها ، مثمناً يتناول المرء كمثراً ناضجة أو يحصد غلة الصيف . وهذا شئ، لم يصنعه أحد قبله . ومع أن تحليل النفس أصبح محاولة شائعة بعده بزمان طويل ، فإن كل من جاءوا بعده من

الكتاب الذين عكفوا على التفتيش فى أنفسهم لم يستطيعوا القيام بذلك مثملاً قام به إلا نادراً ، ولعلمهم لم يقوموا به بنفس الروح قط. فإن مونتيني رغم كل شكوكه وتساؤله المرتب فى أمر الموت كان يشعر باطمئنان لم يعرفه هؤلاء . فلم يكن يطيل التحديق فى نفسه إلى أن لا يرى شيئاً سوى هيكل عظمى على شفا الهاوية . إن هذا الإنسان الذى كان عليه أن يعايشه ، والذى وصف مقامزه وميوله وشكوكه بتلك الصراحة الساحرة ، كان إنساناً يتغذى وينتعش من الطبيعة ، ويتعزى عن كل ما هو نسبى وزائل فى هذه الحياة بتفكيره الدائم فى أبدية الله . ولم يكن يعرف - ولا يحاول أن يعرف - أكثر مما ينبغى عن الطبيعة ولا عن الله وإنما كان يعرف الإنسان المقيم بينهما ، فوق الحشيش الأخضر وتحت القبة الزرقاء . وكانت شكيته ، التى شابها شيء من السخرية ، عريضة الأساس ، كما تبدو فى أطول مقالاته «دفاع عن ريموند سيبيوند» (ونرجح أن شكسبير قرأها فى ترجمة فلوريو الإنجليزية) ؛ غير أنها وإن سخرت من المتعجرفين ومن الفرق الدينية المتقاتلة ، وأشاحت فى سخط عن حجر التعذيب ورائحة اللحم المحترق ، فقد ظلت متمسكة بهذه الأرض ورفضت أن تسود صفحة السماء . وقبول مونتيني لهذه الجماعة هو قبول رجل يساير عادة البلد ؛ فليس فى نزعته المحافظة شيء من الخبث ولا العدوانية ؛ وثمة دفء القلب وراء تخوفه من الأفكار المجردة ، والكلام الأجوف ، والبراعة المصطنعة ، والتقليد الجامد ، وكل ما يحاول أن يكسر التناغم الإنسانى ، ثمة حب لما هو حقيقى وحى ، لما يمكن أن يرى ويلمس . فقد يكون من معدن غير معدن الأبطال والقديسين ، والشهداء والعارفين ، ولكنه أيضاً من غير معدن أعداء الحياة ، قاهرى البشر . وما أظننا نستطيع ، فى هذه اللحظة من تاريخنا ، أن نستنهين بذلك العالم الباسم المشرق ، عالم مونتيني ، وإن يكن أصغر .

إن سجلات عصره - أعنى ذلك العصر عندما ننظر إليه على أنه حقبة من التاريخ - تبعث فى نفوسنا الفزع ، وكأن الهواء نفسه يخلق الأنفاس بما يرتق فيه من تعصب كئيب وتآمر وقتل وحروب أهلية ، وكأن الشمس لا تشرق ولا الهواء يلطف إلا فى هذه المقالات الصغيرة حول رؤية الذات .

ومع ذلك فإن كاتبها لا يدعى أنه يعرف الشيء الكثير خارج ذاته ، فإله سر محجوب وليس شريكا فى مؤامرة السلطة ، والكون لا يزال يفوق قدرة العقل البشرى ، ولا يجامل فئة ما بأن يتضاعل حتى يكون مناسباً لها ؛ وهناك أشياء كثيرة لا يمكن أن تُعرف ، ولذلك تجب التضحية بالبلقة والمنطق والتساوق ، والتنازل عن بعض القوة

والكبرياء ، من أجل اكتساب التواضع والحكمة ، وبهما يمكننا على الأقل أن نتمتع بما يبدو أن الله ساقه إلينا . كل هذا نجده عند مونتيني ، وعند كل أولئك الذين ساروا معه ، فى زمنه وبعد زمنه إلى اليوم ، على ذلك الطريق العريض . ولكن ثمة شئ يمكن أن نبدأ فى معرفته ، كما برهن مونتيني فنقع نفسه ونقعنا ، شئ ألتصق بنا وأقرب إلى فهمنا من مبدأ التثليث أو يد المطلق على العالم ، ذلك الشئ هو العقل ، هو العالم الداخلى الذى يشكل الخلق والفعل ويلونهما كليهما . لا غرابة إذا فى أن مونتيني قد سلم من التعصب الإجرامى العنيف الذى اتسم به عصره ، فقد اطلع على المطبخ الذى كان يغلى فيه ذلك الحميم الجهنمى . فمن عرف نفسه كمعرفته لم يكن ليقبل ذلك الوعى الذى يدعى أكثر مما له ، أو ذلك الشك المتصاعد مدّه فى اللاشعور ، أو تلك الحواجز التى ترفع على عجل لتصد هذا المد ، أو ذلك القمع الوحشى لكل شعور بعدم الاطمئنان، أو ذلك التعويض المفرط الذى يعصف بالعالم فى صورة تقليد لايعرف التسامح ، تقليد يدفع إلى العنف والقسوة . هذا هو الجانب المظلم من النهضة المشرقة، ألقى بظله على القرن السادس عشر . وإذا تخيلنا اليوم ، بعد أن مضت أربعمائة سنة، أننا خرجنا أخيراً إلى ضوء النهار . فلننظر فى أقرب صحيفة ، أو لنضئ جهاز التلفزيون ، فقد نشعر - ونحن محقون - أننا خلفنا وراخنا بمسافة بعيدة تهريج رابليه الصاحب الشامخ ، وتصريح مونتيني العجيب المتواضع ، إذا نحن نظرنا إلى الشكل الأدبى والطريقة والأسلوب ؛ ولكن ثمة شئ يرقد ويعيش فى صميم فكرهما وشعورهما؛ تلك الحكمة الدينية الأصلية التى يرجع إليها رابليه بعد أن توغل فى العريضة ما توغل ، وذلك الاعتراف المزبوج بالمدى الإنسانى وبالسمر المحيط ، الذى يصاحب معرفة مونتيني بذاته - هذا كله أنفع لنا الآن وأثمن لدينا مما كان لفرنسا فى عصر النهضة . لعلنا نشعر بذلك شعوراً غامضاً ، ولعلنا نستمد من روح هذين الفرنسيين العظيمين ونحن نسرح البصر عبر المروج والمياه عند قلاع اللوار ، أو نطلب طبقاً من عجة « الجارجامل » فى الفندق العتيق فى شينون ، أو نتحدر فوق تلال الحجر الجبرى الضامئة فى دوربونى ، باحثين عن النبيذ المحلى .



#### ٤ - إنجلترا وشكسبير

إن الرياح التى بعثت الأسطول الأسباني (الأرمادا) أنكت الأدب الإنجليزي ، بعد أن ظل عدة أجيال أشبه بجمرة كامنة فيها النار ، فإذا هو مشتعل بلهب العبقرية . وما جاء هذا الوهج إلا بعد ثلاثين سنة من حكم إليزابيث ، التى سمى هذا الانطلاق المجيد باسمها ، أما معظم ما خلفه من روائع المسرح الشعرى والنثر الفكرى فقد ظهر فى عهد خليفتها جيمس الأول . ومع ذلك فنحن محقون فى تسمية هذا العصر الأدبى العظيم بالعصر الإليزابيثى ، فإن عظمته تنتمى بروحها إلى تلك الملكة العجيبة التى لاتقهر ، كما أن انحلاله بعد ذلك كان له - فيما يبدو - نصيب من الجو الخائق الذى ساد فى بلاط جيمس . ومن الواضح أن أماننا سؤالين حول هذا العصر الإليزابيثى يجب أن نطرحهما ونحاول الإجابة عنهما : لماذا تأخر إلى هذا الحد ، بعد أن انقضت ثلاثون سنة من حكم هذه الملكة وبعد انطواء عصر النهضة فى إيطاليا وفرنسا بزمان طويل؟ ولماذا كان مجيئه حين جاء ، وذلك بعد أن لم يبق من القرن السادس عشر إلا اثنتا عشرة سنة ، على هذه الصورة المفاجئة حيث انفجرت العبقرية الشعرية كما تنفجر الأسهم النارية فى السماء؟

تسهل الإجابة عن السؤال الأول بأن الأدب العظيم يتطلب أداة من لغة تجمع بين القوة والمرونة الفائقة ، أرغن له أكثر من لوحة مفاتيح واحدة وله أقفال كثيرة . ولم تكن هذه الأداة جاهزة ، إذ كانت أجزاء الأرغن لاتزال تجمع . كانت الأشكال الأدبية الإنجليزية إما مستعارة من إيطاليا وفرنسا كما نرى فى الكثير من شعر سرى ووايت، وإما تجارب قجّة فى تركيب الجمل ، أسلويا نثريا أوليا ، مثل الماكينات الخشبية الأولى، فهكذا كان يصنع الناثرون الذين كانوا يكثرون من الترجمة أيضا . ولا غربة فى ذلك ، فقد كانت إنجلترا فى عصر آل تيودور بلاداً جديدة ، ولو أنها كانت من بعض النواحي أقرب إلى العصور الوسطى وإلى النظم التقليدية من معظم أقطار جنوب أوروبا . وكانت بلاداً جديدة على الأطراف ، بعيدة عن المجرى الأساسى للمدنية . كانت قسيتها الطويلة الشهيرة قد أصبحت عتيقة بعد اختراع البارود ؛ وكان لديها جيش شعبى (ميليشيا) ولكن لم يكن لديها جيش بالمعنى الصحيح ؛ وكانت تملك سفنا كثيرة ، تجوب البحار فى شجاعة تستكشف وتتاجر وتهاجم سفن الأعداء ، ولكن من

الصعب أن نسميها أسطولا . حقاً أن ثروتها كانت تزداد زيادة سريعة ، وكانت لندن لا تقف تنمو ؛ وكان نظامها الاجتماعي الجديد الذي أوجده هنري الثامن وأكده ورسخته إليزابيث الماهرة يظهر كفاعله ويمد البلاد بطاقة جديدة ، وكانت الوطنية ، التي أصبحت من سمات العصر ولم تكن غريبة على سكان تلك الجزر ، تفوز هنا وتتوسع . ولكن أشياء كثيرة كانت تحدث في وقت واحد ، وكان التعامل مع كل موقف على حدة ، حال نشوئه ، يتطلب مجهوداً هائلاً ، ولم يكن أحد أدري بذلك من إليزابيث نفسها ، ومن ثم كانت تلك السنوات الثلاثون الأولى من حكمها عهداً من العمل الجاهد والسعى النؤوب والعزم والتصميم ، وانعكس ذلك كله على ما خلفه من كتابات : على نثر أشام واليوت التعليمي ، بل وعلى الشيء القليل الذي كتبه سدني وعلى الأشعار الأولى لسبنسر العظيم . ثم جاء خطر الأرمادا الأسبانية ، وقد احتشد فوقها المشاة الأسبان المرعبون ، وكانت هذه قمة التحدي . وقد ووجه هذا التحدي وهزمت الأرمادا ، وكانت الطبيعة نفسها في صف إنجلترا ( وكان هذا واجباً عليها حسب اعتقاد الإنجليز ) فقضى على الأرمادا قضاء مبرماً ، واختفى شبح أسبانيا الأسود فجأة ، وخرجت إنجلترا ظافرة ، بين ضوء الشمس ورنين الأجراس .

هذا تفسير ذلك الانطلاق الفجائي للطاقة ، والازدهار الشامل للأمة . ولكنه لا يقدم جواباً شافياً عن سؤالنا الثاني : لماذا بلغ هذا الازدهار ، في سنوات قلائل ، تلك القمة الباهرة من العبقورية الشعرية؟ ولعل الجواب الشافي لا يمكن أن يوجد ، فإن روح العصر ( الـ Zeitgeist كما يقول الألمان ) يعمل بطرق كثيرة خفية ، كان هذا شأنه في ذلك العصر كما هو شأنه الآن ، ولكننا نستطيع أن نشير إلى بعض الأمور التي تفسر الجواب : فأولاً : كانت الطاقة موجودة ، مستعدة لأن تنطلق في الفن . ثم إن الأمة كانت شديدة الوعي بذاتها كآمة ، وكان الفرد في أواخر عهد إليزابيث ، إليزابيثا بما تشمله هذه الكلمة من صفات كثيرة ، إذ كان واحداً من رعايا الملكة العجوز العظيمة . ويجب أن نضيف عاملاً ثالثاً إلى جانب انطلاق الطاقة وقوة الوعي القومي . فقد كانت الوحدة القومية لذلك المجتمع الصغير نسبياً تشتمل على تنوع عجيب . فلم يكن فيه - على سبيل المثال - أتباع الكنيسة الأنجليكانية فقط بل كان فيه كذلك كاثوليك وبيوريتانيون وشكاك وملاحدة ؛ وكان فيه زهد صارم وإباحية جامحة ؛ وربما بلغ المدى في الوحشية وفي رهاقة الحس ، فيقام في المبنى الواحد عرض لهرش الدببة يوم الأربعاء ولدروميو وجوليت ، يوم الخميس ، وربما استثمر تاجر أمواله في الصوف أو



فى البحث عن مملكة الدورانو الخرافية ، وربما طلبت المشورة من فرانسيس بيكون أبى المنهج العلمى أو من الدكتور دى محضر الأرواح ؛ وربما احتكت حلة الرأسمالية السوداء بقطيفة الإقطاع المحتضر أو بأسماله ؛ وربما بدا بلاط جلالة الملكة فى موقع متوسط بين «البرج» بما فيه من آلات تهشيم الأصابع ومنصات قطع الرقاب وبين عالم الخرافة . لقد كانت حياة لندن هذه خليطاً غير معقول من العيدان والصنبان ، والحرائر والأوساخ ، والأغاني والطاعون ، وصبيان الصناعة المجتهدين والقوادين والمومسات ، والوعاظ البيوريتانيين شاحبي الوجوه والشعراء السكيرين حمر الوجوه . خلال تلك الفترة القصيرة كان فى كل طبقة شيء من «المسرحية» ، وكأنها تبالغ فى تمثيل دورها : فالنبلاء العظام يتحركون وكأنهم فى مهرجان لا ينقض ؛ والنبلاء الأقل منزلة يبيعون الضياع ليشتروا حلة وثلاثة أطقم للخدم حتى يكونوا مستعدين إذا انتهت الفرصة للظهور فى البلاط ، والطبقة المتوسطة الناشئة يعنون تقودهم ويلبسون الثياب البيضاء النظيفة ليستمعوا للعضات ، ويأكلون اللحم البقرى والبودنج ، ويحبسون بناتهم فى البيوت ، وقد فوجئوا بأن وجئوا أنفسهم بورجوازيين بشكل هائل ؛ والعامّة ، الدهماء ، الغوغاء ، يلوحون بقبضاتهم أو يرفعون قبعتهم ، ويشيرون الشغب أو يجلسون بالضحك ، وكأنهم جوقة فى أوبرا . وكان كل شيء لذلك العصر كان على قياس عملاق . فإن لاحظت بارقة من نظام أخلاقى جديد فى الكون فقد كانت تلوح وسط غيوم مرعبة من الجهل والخرافة ؛ ولكن الفردية الصاعدة ، المستعدة لتحدى ذلك النظام مضت متطاولة فى سيرها . وكان الحب يعصف كالحمى أو يسيل عنوبة وعطراً كصباح ربيعى ، وكانت فكرة الموت كافية لأن تحضر شتاء قطبياً كله ظلام ويأس . كان هناك إذن كل هذا التنوع ، كل هذه المتناقضات ، كل هذه الأضداد تبرز خلالها طاقة حديثة الانطلاق . واستلزم التعبير عن كل ماكان يجب التعبير عنه كلمات ، كلمات فخمة ، كلمات رائعة ، كلمات ذات قوة كعزائم السحرة ، ولحسن الحظ كانت اللغة التى اكتمل نضجها فجأة وتمتعت بشروة لفظية نادرة (وشكسبير مثال بارز على ذلك) كانت تملك مثل هذه الكلمات . كان الفرد ينتشى بها ، والمجتمع يقبل عليها كما يقبل على الطعام والشراب ، هكذا كانت قوتها . وأخيراً – ربما لأن تحولات العصر السريعة وفيضان الطاقة حركاً أعماق العقل الباطن ، حيث كل ما هناك سحر – فقد كان يبدو أن شمة سحراً غريباً يتخلل المشهد كله ويضيئه ، مع كل ما فيه من فواجع وفظائع ، سحراً لاتزال آثاره باقية حتى اليوم فى أغنية إليزابيثية ، أو فى خطبة لهملت أو كليوباترا .

كان شعراً قصيداً به أن يُسمع ، أكثر من أن يقرأ بلا صوت . ولكن هناك استثناءات مهمة . فلا شك أن سينسر يطلب المشاركة من قارئ عاكف متفرغ ، في ملحمة التي لم تتم ، «مليكَة الجن» بابتكاراتها العروضية ، وعالمها العريض الذي يتكشف بأصباغة الغنية ، والأمثال السياسية والأخلاقية والدينية المركبة التي تتطوى عليها ماحوته من مغامرات الفروسية . ومثله ذلك الشاعر الأصغر سناً والأقل شهرة (والذي كان مقدراً له أن يؤثر تأثيراً عظيماً في شعراء القرن العشرين الإنجليز) أعنى جون دن ، الذي كان ولاشك يتصور في ذهنه قارئاً منفرداً بنفسه عندما كتب شعره الذي جمع بين اشتعال الوجدان وعمق التأمل الباطني ، بحيث أوشك أن يكون فلسفياً . ثم أتبع شعره هذا - حين أصبح مستمعوه كثيرون - بعضات على نفس الصفة . ولكن الكثير من شعر ذلك العصر - حتى في غير التمثيل - فيه نبرة خطابية مثيرة ، وكأنه يأمر المستمع أن يلتفت إلى معناه الباطن وبنائه الأخلاقي ؛ هذا ، أو يكون غناء صافياً ساحراً ، وكأنه كتب ليلحن ويغنى - وكثير منه كتب فعلاً ليلحن ويغنى . فقد كان أولئك الإليزابيثيون شأنهم الغناء دائماً ، وكانت تربية عليه القوم تشمل على تعلم الغناء الجماعي بالحن العصر البيوليفونية المعتمدة . وكان بعض من أجمل المقطوعات الغنائية في العصر الإليزابيثي مجرد مساهمات من الشعراء في تلك التسلية .

وقبل أن يعلن ذلك العصر العظيم عن نفسه حقاً ، وذلك حين أوشك القرن أن ينقضي ، بدا كما لو أن القصص النثرية الذي بدأ بترجمات لحكايات إيطالية واستمر تقليداً لتلك النماذج بأقلام ليلي وجرين ومن إليهما - بدا كما لو أن هذا القصص النثرية يمكن أن يتفوق على التمثيل ، إذ كان يسلي العامة بفواجه الفجة المليئة بالسبوف والخناجر ومهازله الفليضة الخسنة ، ولكنه كان أقل صلابة وحيوية وأضيق مجالاً من أن يجتنب عبقرية العصر ، إذ كان لا يزال بعيداً عن حياة قرائه ، كما كان من حيث الصياغة متكلفاً إلى درجة فظيعة (وقد سخر منه شكسبير مرات كثيرة - في كوميدياته الأولى - بتقليد طريقته) . ومن ثم عدل عنه إلى ذلك الشكل الذي فتنت به العامة ، والذي يمكن أن يكون فجاً كذلك ، ولكن فيه حيوية وسحراً ، أعنى التمثيل . ففي المسرح بدأت عبقرية العصر تصنع معجزاتها فجأة .

وكان شكسبير ورفاقه من كتاب المسرح - ومعظمهم من أبناء أسر المزارعين التي انحدرت بها الحال ، لم يجدوا طريقة لكسب الرزق إلا الكتابة للمسرح - لا يمتنعون

أبداً عن السخرية من «أبناء الأرض» ، وهم عامة الشعب الذين يدفعون بنسائهم ليتفرجوا على المسرحية . وكانوا – غالباً – معزورين ، لأن هذه السخرية لم تكن صادرة عن رغبة متعالية فى تعلق رعاتهم الأغنياء بل عن اضطرابهم – ولاشك أن ذلك كان موضوع جدال كثير مع مدير المسرح – إلى إرضاء العامة بحشر المبارزات والمبالغات والتهريج فى مسرحياتهم . ومع ذلك فلو نظرنا إلى المسألة نظرة أوسع لأمكننا أن نقول إن كتاب المسرح هؤلاء كانوا ناكرين للجميل . فإن المسرح الإليزابيثى لم يرتفع إلى تلك القمة إلا باجتناب العامة وعدم التعالى عليهم : بقبول النوق الشعبى لا رفضه فى سبيل ماكان يعد خارج إنجلترا لانقا بالعلم والثقافة والرقى . لقد أبدع بموافقته لظروف الزمان والمكان شكلاً فريداً ، شكلاً أتاح لشكسبير مجالاً يساوق عبقريته ، شكلاً كانت له فضائله الخاصة ، التى لم تقدر حق قدرها إلى يومنا هذا .

وقد استمر النبلاء الأكثر ثراء ، لعدة سنين ، يحتفظون فى حاشيتهم بفرق من الممثلين ، وكانت تلك الفرق تجوب الريف أحياناً كثيرة . (وتدل سجلات مدينة صغيرة ، وهى أبنجلون ، على أن سبعة من هذه الفرق مثلت فيها خلال عام واحد) وإلى جانب هؤلاء المحترفين كان هناك هواة كثيرون ، مثل هؤلاء الذين رسم لهم شكسبير صورة كاريكاتورية فى «حلم ليلة صيف» ، وكانوا يقدمون المسرحيات الأخلاقية التقليدية والملاهى الشعبية التى تتضمن كثيراً من الفناء والرقص والتهريج . فقد كانت فى البلاد ثروة مفيدة – وإن تكن فجة – من مادة التمثيل . وكان الرجال الذين أنشئوا المسارح الجديدة فى لندن مضطرين أن يتجهوا إلى البلاط ونوى النفوذ الكبير من النبلاء للحصول على تراخيصهم ، ولكنهم كانوا يعلمون أنهم لابد لهم من الاعتماد على العامة وماتعود العامة أن يستحسنوه حتى تبقى تلك المسارح ممثلة وتبقى فرقهم عاملة . فلم يكونوا ليقبلوا المسرحيات التى تتسج على المنوال الكلاسى على طريقة سنكا ، فلعلها كان يمكن أن تعجب «أبناء الجامعات اللامعين» ولكنها كانت تترك مؤخرة الصالة وأعلى المسرح خاليين . وهكذا تغاضى كتاب المسرح الجدد ، الذين المالبثوا أن دعوا إلى تقديم عشرات المسرحيات كل عام ، تفاضوا عما كانوا يعرفونه عن المسرحيات الكلاسية ، واعتمدوا فى مادتهم على ذلك المخزون الحافل من التمثيل الشعبى ، بما فيه من غناء وتهريج ولعب بالسيوف ، بينما كانوا يشكلون على عجل نوعاً من المسرح مناسباً للجمهور ولصالات العرض فى الوقت نفسه .

وكانت الفرق الجواله قد أخذت تقيم خشباتها - حين تمثل لسكان المدن الريفية لا النبلاء - فى أحواش الخانات الواسعة ، حيث يمكن للعامه أن يجلسوا أو يقفوا حول المنصة بينما يجلس السادة على الشرفات خارج غرف الخان . وقد راعت مسارح لندن هذا النظام نفسه ، ولو أنها كانت فى الغالب دائرية الشكل أو بيضاويته ، ولم تكن خشبة المسرح منصة مجردة بل كانت لها مداخل فى الجانبين ، وكان الجزء الداخلى عليه ستارة ، كما كان ثمة جزء علوى أو شرفة ، ويتضح ذلك من الرسم(\*) . وكان هذا الشكل من الخشبة يفضل الخشبة ذات الديكور التى حلت محله فيما بعد ، من حيث أداء المسرحية الشعرية الخيالية . فلم تكن هناك مناظر يلزم تغييرها ، وكان المؤلف المسرحى يستطيع أن ينتقل بحرية وسرعة من مكان إلى مكان ، وكثيراً ما كان يبنى قصته من مشاهد قصيرة متعاقبة . وإذ لم يكن فى يديه إلا الكلمات لوصف الأمكنة ، والإيحاء بالجو ، فقد كان عليه أن يستخدم خياله وأن يفرض على جمهوره استخدام خيالهم أيضاً . وكانت المسرحية يمكن أن تتحرك بسرعة عظيمة . وأخيراً كان الممثل على خشبة المسرح الخارجية ، والجمهور حوالبه وهو يلقى إحدى الخطب الشهيرة بطريقة بالغة التأثير ، يدخل معهم فى اتصال حميم أسر ، يصعب جداً أن يستعاد على الخشبة المصورة . ورغم قلة مانملك من الشواهد ، فليس من الصعب أن

(\*) لم يتح لى أن أطلع على كتاب الدكتور لسللى هوتسون «شكسبير وحرف O الخشبى» - وقد قام بنشره روبرت هارت ، دافيز - إلا حين كان كتابى هذا فى المطبعة . يستبعد الدكتور هوتسون فى بحثه الرائع الفكرة السائدة عن خشبة المسرح فى العصر الإليزابيثى ، وهى التى تصور المقدمة بارزة داخل الصالة والعائط الخلفى محجوباً بستارة لتكون الجزء الداخلى ، وفوقه شرفة . وهو يقيم الدليل على أن خشبة المسرح فى العصر الإليزابيثى ، وكان الجمهور يحيط بها من جميع الجهات ، تطورت مباشرة عن العربات التى كانت تستخدم فى عروض المهرجانات فى العصر الوسيط ، ثم استعملتها الفرق الجواله بعد ذلك ، مستغلة أحواش الخانات . وكانت عبارة عن منصة طويلة مرتفعة ، لها «بيت» أو منظر يغطى من الجانبين بستارة ، إلا حين يستخدم كمنظر داخلى . وعلى الجانبين درج يصعد عليه الممثلون من غرفة الملابس أو «بيت العمل» الذى كان يعد أسفل المنصة . وهذا النظام الاقتصادى لايسفر فقط كثيراً من الإشارات التى كانت تبدو محيرة (ويمكن الرجوع إليها فى كتاب الدكتور هوتسون) . بل يفسر أيضاً حقيقة أن مسرحاً مثل «الجلوب» كان يتسع لعدد كبير من الناس - ثلاثة آلاف على الأقل - ومع ذلك تظل له صلة حميمة بجمهوره . وقد أقتنعتى حجج الدكتور هوتسون وأمثلته - ويمكن أن يرجع إليها القارئ المهتم - أقتنعتى بصفة نظريته . ولكننى يجب أن أضيف أنها تؤكد ماكتبته هنا عن فضائل المسرح الإليزابيثى . فكونه «وسط دائرة» ، كما يتبين لنا من «شكسبير وحرف O الخشبى» مزية تضاف إلى ماسبق أن قلته.

نتصور التجربة الخيالية الغنية العميقة التي كان الجمهور الإليزابيثي يتمتع بها في المسرح حين يشاهد مسرحية شعرية تراجيدية أو كوميديا ، تجربة لا يمكننا أن نجد مثلاً في مسرحنا .

ومع أن بعض مشجعي المسرح الإليزابيثي كان يريد تهريجاً وفحشاً ودماء ، فلاشك أن أكثرهم كانوا يستصحون إلى ملاعب التمثيل حساً مرهفاً باللغة وذكاء . ولما نحن نعرف على وجه التقريب كم من الوقت كان يستغرق تمثيل المسرحيات التي لا تزال نخرجها اليوم ، ونعرف أن الأداء كان سريعاً إلى درجة تثير الدهشة ، ولكننا نعرف أيضاً أن الممثلين كانوا يصلون إلى درجة عالية من الإتقان في الصوت والإشارات بفضل التدريب القاسي ، ومن ثم أوجدوا تقليداً استمر - ويرجح أنهم برعوا فيه - بين ممثلي المسرحيات الشكسبيرية حتى هذا القرن . إنه يختلف عن أسلوب التمثيل الطبيعي الذي يتطلبه المسرح النثري في أيامنا ؛ وأغلب الظن أنه يعتمد على تضخيم شخصية الممثل إلى حد كبير ، بمعاونة جميع الحيل الممكنة في الصوت والإشارة . ولم يكن يرمى إلى خداع الجمهور بقدر مايرمى إلى السيطرة عليه ، وكان إعجاب الجمهور بالتفنن المحض شبيهاً بما يجدونه اليوم في الأوبرا . والمرجح أن الفتيان الذين كانوا يؤدون أدوار النساء - ومن المستحيل أن يكون أدائهم طبيعياً - دربوا على طريقة في التمثيل لا تتغير . وتدل جميع الدلائل على أن التمثيل الإنجليزي حظي بسمعة عالية في تلك الفترة ، وكان المسافرون إلى الخارج لا يرضون عن التمثيل هناك ، بينما كان الطلب على الفرق الإنجليزية شديداً في القارة . وكان الممثلون الإنجليز محط إعجاب عظيم أيضاً لفخامة ملابسهم ، وكان للممثلين الأوائل - أمثال آلن بريادج - أنصبه كبيرة في مسارحهم (وكان شكسبير له «حصّة» أيضاً ، ولعلها كانت مزبوجة باعتباره كاتباً مسرحياً وممثلاً) ، وقد حصلوا منها على أموال طائلة ، ولكن البحث عن مسرحيات كثيرة جديدة ، والتدريب عليها ، وتمثيلها ، كل ذلك استلزم جهداً وقلقاً وتوتراً للأعصاب ، ولابد أنه كان يؤدي إلى الإنهاك ، ومن ثم يجب ألا نعجب لأن شكسبير اعتزل قبل أن يبلغ الخمسين ، ولعله كان قد استنزف .

وكانت تلك الملابس الفخمة التي اشتهرت داخل الوطن وخارجه ، كلها من طراز معاصر ، فلم تكن ثمة محاولة للإحياء بعصر المسرحية . ولم يكن السبب في ذلك راجعاً إلى جهل الإليزابيثيين ، ولكنهم لم يهتموا بإحداث ذلك النوع من التأثير الواقعي الخاص ، وكانوا يفترضون - وهم محقون تماماً - أن الجمهور يعلم أنه في ملعب

للممثل ، يشاهد ممثلين ، وأنه على أتم الاستعداد لتخيل شارع أو حديقة على المسرح العارى ، وتقبل قيصر أو مكبث فى صدار وجوب ، وأن إخراج المسرحية ، مهما تكن كفيته ، لا بد وأن يكون مصطنعاً ، معتمداً على قبول مواضع معينة . ومن الجائز أنهم كانوا يعرفون بالفطرة ما عجز منظرو المسرح فيما بعد عن فهمه ، وهو أن المسرح وجد ليقدّم تجربة من نوع فريد ، تجربة نستجيب لها على مستويين عقليين مختلفين فى وقت واحد : فأحد المستويين مرتبط بالحياة التخيلية فى الرواية ، والآخر مرتبط بأداء المسرحية ، مع كل ما يتعلق بالممثل وملعب التمثيل . وهذا يصدق على أى مواضع يمكن أن تتبع . فمهما تكن المناظر والمؤثرات بالغة الإلتقان فلن تقنع الجمهور بأنه ينظر حقاً إلى شارع أو غابة ، وأنه ليس فى ملعب تمثيل . وإذا كان هناك بعض اللذة فى مشاهدة منظر مصور ، فإن أصحاب الخيال يجدون لذة أكبر فى مشاطرة الشاعر المسرحى تخيله وهو يحول خشبة مسرح خالية إلى عشرين منظرًا مختلفاً . زد على ذلك أن الممثل الذى يكاد يحيط به جمهوره ، يقف على خشبة المسرح شامخاً ، لم يحوله صانع الديكور إلى قزم مبهم ؛ ويستطيع بمشاركة الشاعر المسرحى ، إذ يخلقان كل شيء معاً ، أن يعقدا صلة خيالية حميمة مع الجمهور ، لايتأتى لغيرها أن يحقق شيئاً قريباً منها . لقد كان فى استطاعة شكسبير أن يصنع الإعاجيب على المسرح ، أى مسرح كان ، مستخدماً أى نوع من المواضع المسرحية ؛ ومع ذلك فقد كان من حسن حظه أنه وجد مسرحاً على هذا القدر من المرونة والطوعية وسرعة الحركة ، مع العاطفية والشاعرية ، ثم أنه ساعد على تطويره .

وقبل أن نتكلم عن شكسبير يجب أن نلم ولو إلماماً سريعاً بزملائه ومنافسيه فى المسرح . وهناك نظرتان شائعتان إلى هؤلاء الكتاب المسرحيين الآخرين فى عصرى إليزابيث وجيمس . فبعض النقاد يرون أنهم أعطوا أكثر من حقهم لا شيء إلا علاقتهم بشكسبير ، إذ فاض عليهم بعض ما ألقى عليه من ضوء . وثمة نقاد آخرون يعتقدون أننا لم ننصف مواهبهم العظيمة لأن نور عبقرية شكسبير غطى عليهم . وهذا هو الرأى الأقرب للصواب . فهم مجموعة من كتاب المسرح الجديرين بالاهتمام ، ولهم مواهب كثيرة متنوعة ، فلو لم يوجد شكسبير ليمثل زبدة العصر فى التراجيديا والكوميديا جميعاً لحظيت أجود أعمالهم بنصيب أكبر كثيراً على خشبة المسرح . وأولهم مارلو ، وكان مجدداً - وشكسبير يدين له بالكثير . ولو أن مارلو لم يمت شاباً - قتل فى معركة فى حانة - لكان من الجائز أن ينافس شكسبير فى التراجيديا ، فهو يملك جرأة

الخيال وقوة العاطفة ، وله فى الشعر أوايد عظيمة ، وفى هندسة تراجيدياته جسارة وإن لم تخل من بعض الإهمال . ثم كان هناك بن جونسون ، وهو عالم وشاعر إلى جانب كونه كاتباً مسرحياً ، وقد أعيد عرض أجود كوميدياته بتجاح على المسرح الإنجليزى فى السنوات الأخيرة ، وأهمها «الكيميائى» و«فولپونى» . وهى تمتاز بحس حاد بالعيوب فى رسم الشخصيات ، ودقة فى البناء ، ومقاطع رائعة فى إيقاعها السريع . وفيها - مثل كاتبها - شموخ وجهارة ، ولكنها - ربما مثله أيضاً - تفتقر إلى المرح والظرف . وكان جورج تشاپمان أكبر سناً من بن جونسون ، وهو مترجم هوميروس ، ولم يلق مثل حظ جونسون لا فى سلسلة تراجيدياته التاريخية الفرنسية ولا فى كوميدياته التى تغلب عليها خشونة وتفتقر إلى المهارة مثل كوميديات جون مارستون ، الذى اشترك معه فى التأليف أحياناً ، وهو كاتب قوى فى خشونة ، وأسلوبه متفاوت ، وإن وقعت له فقر جميلة . وكان عيبه فى تراجيدياته ، وهو عيب مشترك بين هؤلاء الكتاب المسرحيين ، تعتمد المبالغة فى الأحداث ، وحشد الفظائع . وكان من عادتهم أن يشتركوا فى التأليف ، ولاسيما الكوميديات ، وكان أحدهم ، بكر ، يكثر من الاشتراك مع غيره حتى أصبح من الصعب معرفة أين يبدأ عمله وأين ينتهى ، وقد كتب كثيراً من النثر الجيد للمسرح ولغير المسرح ، ولكنه يذكر ، أكثر ما يذكر ، بفنانياته البديعة ، ولمسة عاطفية رومانسية فى معالجته لشخصياته النسائية ، لانجدها عند أحد من الآخرين سوى شكسبير .

ولعل أحسن الكتاب المسرحيين الذين جاؤا بعد هؤلاء ، وكتبوا فى عهد جيمس الأول وبدأت تظهر فى كتاباتهم أمارات الضعف بعد المستوى الرفيع الذى حققه العصر الإليزابيثى ، هم ميدلتون ، وهاييود ، وويستر ، ويومونت وقلتشر ، وماسنجر وفورد . وقد كتب ميدلتون عدداً كبيراً من الكوميديات الصاخبة ولكنه لم يبد لحظة من العبقرية إلا فى المشاهد التراجيدية من «البديل» . والمناظر التراجيدية أيضاً هى خير مالى هاييود ، وهو كاتب مسرحى مكثر ، مسته حرفة الأدب ، ولكنه يستحق الذكر لأن مسرحياته عن الحياة العائلية تكاد تبشر بالمسرحية النثرية الواقعية فى القرن التاسع عشر . وكان ويستر أجودهم شعراً - والحق أن له ومضات شاعر عظيم - ولكنه فى كتابته المسرحية محدود الأفق كثير الأخطاء . ومسرحياته الأكثر شهرة : «الشیطان الأبيض» (وهى بلا شك أجودهما) و«دوقة مالفى» تحتويان على أبيات رائعة ولكنهما تسرفان فى الرعب حتى لتقريبان من حد السخف . وقد اشترك يومونت وقلتشر فى

كتابة عدد كبير من المسرحيات ، وكانا قادرين على الابتكار والتصرف ، ونالا خطوة كبيرة ولاسيما عند الطبقة العليا التي كان كلاهما ينتميان إليها . وكان في لون مسرحياتهما ، وفي شعرهما المرسل نفسه ، مزيد من السهولة والتفكك ، حتى لنشعر أن المسرح الإليزابيثي بأرضياته المزخمة وانبساطه الكوميدي وفخامته الشعرية قد اختفى إلى الأبد حين بلغت أعمالهما النهاية في اكتمال خصائصها . وكان ماسنجر مجتهداً وواسع التصرف أيضاً ، وأستاذاً بارعاً في تشكيل المواقف التمثيلية أكثر من بناء مسرحيات كاملة جيدة متماسكة ، ولو أن مسرحيته التراجيدية الكوميديّة «طريقة جديدة لسداد الديون القديمة» ظلت تمثل بانتظام لمدة قرنين بعد وفاته . وقد كتب جون فورد كثيراً من شعر المناسبات والرسائل النثرية قبل أن يتجه إلى المسرح ، وهو أكثر من ويستر إحكاماً لبناء مسرحياته ولكنه لا يملك مثل عمقه وروعة تعبيره ، وهو يتوخى إثارة العواطف بصورة متصلة بجعل المحبين في حالة إحباط دائم ، أكثر مما يطلب التراجيديا بمعناها الصحيح ؛ فقد انقضى عهد العماقة سيئي الطالع في التراجيديا السابقة ، وكان المسرح الآن ينتظر حتى يفلقه البيوريتانيون المنتصرون .

لقد كُتبت عن شكسبير مكتبات كاملة . وهناك رفوف ورفوف من الكتب تحاول كلها أن تثبت أن المسرحيات المنسوبة إليه قد كتبها إناس غيره : باكون ، وإيرل أكسفورد ، وإيرل رتلاند ، وإيرل دربي ، وكونتيسة ممبروك (ربما كعضو في جماعة) ، وزميله الشاعران مارلو ورالي ، وحتى الملكة إليزابيث نفسها . وأصحاب هذه المزاعم العجيبة يقعون في نفس الخطأ الذي يقع فيه كثير من العلماء المتخصصين في شكسبير ، حين يقولون لنا إنه لا بد كان في وقت ما جندياً ، وبحاراً ، ومحامياً ، وسائحاً في إيطاليا ، إلى غير ذلك ، ولا يمكنهم أن يعقلوا هذه الحقيقة البسيطة : حقيقة أن شاباً خصب الخيال حاد الذكاء مثل شكسبير يعرف المسارح ورعاتها المختلفين ، خراجاً ولأجاً في حانات لندن ، سوف يسهل عليه أن يلتقط كل ما يحتاج إليه في مسرحياته من شذرات المعارف الدقيقة واصطلاحات أبواب المهن . وإن مانجده في هذه المسرحيات من معرفة واسعة - إلى درجة تثير الدهشة - بكل أصناف الشعب ، من فلاحين وخفراء وخمارين وبياعين ومومسات وقوادين وجنود متصعلكين ، وتعاطف معهم لايوحيان بأن كاتبها كان أرسقراطياً عظيماً أو لجنة من كبار النبلاء والنبيلات . ونحن نعلم أن تشارلس ديكنز كتب في شبابه «أوراق بكوك» و«نيكولاس نيكلي» ، ولكننا لو لم نكن واثقين من شخصية مؤلفها لكان من العسير أن نتخيل أنه يحتمل أن



يكون وزير المالية أو دوق نورفولك في ذلك الزمن . فإن خلفية ديكنز وظروف حياته وتجارب شبابه هي التي مكنته من كتابة هاتين الروايتين . وخلفية شكسبير وظروف حياته وتجارب شبابه لاتحول بينه وبين تأليف هذه المسرحيات (كما يقول لنا هؤلاء الباكانيون ومن إليهم) بل هي ماينبغى أن نتوقعه على وجه التقريب ، مع افتراض أن الرجل عبقري . فقد ولد ونشأ في مدينة ريفية صغيرة ، والمسرحيات مليئة باللائل على هذه النشأة ؛ وكان ينتمى إلى الطبقة المتوسطة مثل كثير من الكتاب العظام ، والموقع المتوسط ، لا الأعلى ولا الأدنى ، هو الموقع الذي يمكن أن يرى منه أكثر ما تمكن رؤيته ؛ وقد ذهب إلى لندن ، وهناك كانت سنوات الكفاح الأولى - على الأرجح - سبباً في معارفه الواسعة ، وعمل في المسرح ممثلاً وكاتباً وشريكاً في الإدارة وكثيراً ماكان يعود إلى ستراتفورد أثناء الصيف ، عندما تغلق المسارح أبوابها ، وفيها أقام عندما اعتزل العمل . وكل هذا يبدو قريب الاحتمال أكثر مما يبدو مستبعداً بالقياس إلى مانجده في المسرحيات ذاتها . أما ما لا يحسب المعترضون حسابه ، لأنهم لايفهمونه ، فهو العبقرية التمثيلية .

ولننظر باختصار في بعض الأفكار الخاطئة الأخرى حول شكسبير . فمع أنه كان يستطيع - أو على الأرجح يفضل - أن يعمل بسرعة هائلة ، معجلاً الكلمات على الورق إذ تزدهم الصور في عقله ، فإنه لم يكن وسيطاً ذاهلاً ، يملأ عليه شخص ما في العالم الآخر ، بل كان فناناً عظيماً كامل الوعي . ولم يكن من ناحية أخرى - كما يظن بعض النقاد الرومانسيين على مايبين - منزهاً عن الوقوع في الخطأ أو الإهمال أو اللككة في العمل . وقد أضاع الشراح ألوف الساعات في التفتيش عن معان غامضة خفية وأعماق من الفطنة في فقرات لم تكن إلا كتابة رديئة متعجلة . فما كان شكسبير عضواً في طائفة باطنية يتظاهر فقط بالكتابة للمسرح . وكانت شخصياته (فيما عدا الشخصيات التاريخية بطبيعة الحال) تنتمي بكل ما فيها إلى المسرحيات التي نجدها فيها ، ولم تكن لها حياة ماخارج المسرحيات ، فمن ضياع الوقت والجهد (وما أكثر ماضاع منهما!) أن نحاول إخراج هذه الشخصيات من المسرح ، كما لو كانوا إناساً حقيقيين ، لتسأل ماذا فعل هملت في إنجلترا أو كيف التقى مكبث بزوجه لأول مرة . ولو كانت لكثير من نقاد شكسبير وشراحه معرفة أفضل بالمسرح لما تورطوا في كتابة كثير من السخف حوله . لقد كان - بما هو كاتب مسرحي - منتمياً انتماء جوهرياً إلى المسرح ، يستمد وحيه منه ، ولكنه أيضاً يتقيد بظروفه وقيدوه . ولعل بعض

مسرحياته ، ولا سيما التراجيديات الكبرى ، تُفضّل أن تقرأ على أن تشاهد في مسارح مختلفة أشد الاختلاف عن مسرحه ، في إخراج وتمثيل بعديين كل البعد عن الطرق التي كان يعرفها ، وكان يكتب لها . ولكننا مع ذلك يجب أن نقرأها كمسرحيات ، وكأننا نراها ونسمعها مؤداة في مسرح من تخيلنا ، ولعل هذا هو ما كان شكسبير نفسه ، وقد ملّ ملاعب التمثيل ، يفضل أن نفعله .

وثمة مقارنة لم تزل تعقد على مدى القرون بين شكسبير والطبيعة و. وهي شهادة له بالخصوصية وانفساح المدى ورحابة الشعور وعمقه - صفات برّ فيها سائر الكتاب . ولكن هذا يجب ألا يدفعنا إلى الظن بأن شكسبير نفسه لا يمكن أن يكشف وراء ذلك الحشد من الشخصيات ، وأن وجهه قد ضاع إلى الأبد بين هذه الأتعة الحية . فإما يمكن قادراً على التشكل في مختلف الصور ، ومهما يكن له من «نفوس لاتحصى» ، فإن أي إنسان لا يمكن أن يبدع كل هذا الإبداع في المسرح ، ولا أن يُعبر عن كل ما عبر عنه بشعر عظيم - وهذا هو الأهم - دون أن يكشف نفسه . قد يأخذ قصصه من روايات إيطالية ومسرحيات قديمة وسجلات تاريخية ، أو من سير بلوتارك ، ولكن معالجته لهذه القصص ، وما يحذفه وما يزيده ، ينبئنا بشيء عنه . وكذلك الألوار التي تقوم بها الشخصيات الرئيسية التي خلقها في الأحداث ، وكيفية تطور هذه الشخصيات ، وما تُخص به من اهتمام وعطف . وربما كان اختيار الصور أعمق دلالة ، تلك الثروة المدهشة من الصور التي انطلقت بعد قصيدتيه القصصيتين ومسرحياته الأولى من دور الزخرفة لتصبح طريقة في التفكير والتبيين . ومما يميزه أن جميع مسرحياته الكبرى ، سواء منها التراجيديات والكوميديات ، ينفرد كل منها بلون وجو ، بل بما يشبه المناخ الخاص ، كأن عالماً صغيراً متميزاً قد خلق لكل مسرحية ؛ وأهم ما يحدث هذا التأثير هو تيارات الصور شديدة الاختلاف ، التي تنبثق من العقل الباطن . وقد يتفق له أحياناً ، حين يكتب شيئاً «حسب الطلب» أو يشير بالإرهاق ، أن يعطينا كلاماً مطروحاً مهلهلاً يمكن أن يكتبه أي كاتب ؛ ولكن لاتكاد الحياة تدب في المنظر أو الشخصيات أو الخطاب حتى نجد شكسبير نفسه هناك ، يقول كل ما يعلمه وكل ما حلم به ، محاولاً أن يطلق العنان ، بكل ما يمكن أن يبيلغه الفن الذي اختاره من حدود البيان ، لما حملته تلك النفس الثرية الحساسة من وطأة الحياة . ومن العيب أن يقال ، كما أخذ بعض الأساتذة من خصوم الرومنسية يرددون في السنوات الأخيرة ، إنه كان يقدم بسرور - وربما بسرور خبيث - سلعة مطلوبة ، ويستجيب لأي تغير في الذوق

السائد في المسرح ، مؤديا عمله ببرود . فالشعر التمثيلي العظيم لا يمكن إبداعه بهذا الأسلوب التجاري - لعل أولئك الأساتذة يأخذون إجازة شهر ويحاولون إعطاء أختا «لهملت» و«مكبث» - الشعر التمثيلي العظيم يحتاج إلى كل ما يمكن أن تعطيه الشخصية الكاملة ، كل ما يمكن أن يقدمه إليه العقل الظاهر والباطن ، وهو يعمل في أعلى درجاته ، وإذا أحسنا تفسير كل ما يديه لنا من علامات فسوف تلوح لنا أكمل وأعمق آيات الشخصية . وقد يأتي اليوم الذي يُعرف فيه شكسبير بأفضل مما عرف أي إنسان آخر في أي وقت من الأوقات .

أما هنا حيث لا يتسع المجال ولا نملك المعلومات الكافية ، فلا يمكننا إلا أن نستكشف عقل ذلك العبقرى الذي لا يضارع ، وشخصيته ، بيلماسة سريعة ، ويقدر ما نصل ذلك الإنسان بقصة الإنسان الغربي في أدبه . أن مالدينا من الدلائل على مظهر شكسبير الخارجي ، أي علي الرجل في زمانه ، قد أدهش كثيراً من المعجبين ، وصدمهم ، إذ هم تواقون إلى شكسبير نبيل متألق ، بدلاً من هذا الشكسبير البورجوازي الصميم ، وإن يكن أنيساً لطيف المعشر ، يرنو دائماً إلى حياة مريحة حين يتقاعد في ستراتفورد . نعم هناك سونيتاته ، وفيها ظلال درامية لقصة ذلك الشاب الجميل المعبود الذي أغوته عشيقه الشاعر المتقلبة ، ذات البشرة البيضاء المخملية ، سوداء الشعر والحاجبين والعينين الزائفتين ، وقد اقتحمت صورتها كثيراً من المسرحيات (حيث لم يكن لها مكان ، وهذا يدل على عجزه عن مقاومتها) . ولابد أن هذه المرأة ، أو امرأة أخرى تشبهها ، هي التي ألجأته ذكراها الملحة إلى أن يفسد توازن فنه بأن يث في تراجيديات تلك الفترة وكوميدياتها المرأة صوراً غير متقنة للجنس المقزز المريض. وهذا لا يوحي بصورة البورجوازي المستريح ، ولكن الأخبار التي وردت عن ظاهر حياة الرجل قد تكون خادعة . ولم تخل الدنيا في وقت من الأوقات من رجال كثيرين معروفين بالهدوء والانشغال بأعمالهم ، لو اطلعنا على خفايا حياتهم لصدمنا وروغنا ، فربما كانت أحلامهم مرعبة ، وربما كانوا يشعرون وهم يزاولون أعمالهم بشيء من صدمة هملت ، ويأس مكبث ، وجنون لير . وقد كان شكسبير واحداً من هؤلاء الرجال ، بقياس عملاق . فكان يغوص في أعماق وجوده ، مشرفاً على حفر سحيقة هناك: حتى يصبح قريباً من الجنون هو أيضاً ، ويسمو إلى قمم من الفرح والحنان والحب ، تملأ أحياناً من البشر العاديين بالعجب والسرور .

ويمكن أن يقال عن شكسبير إنه أبعد في ذلك الطريق الوسط الذي وجدنا عليه

رأبليه وموتيتنى . فمع أن مواهبه العجيبة كانت أعظم من مواهبهما ، بخياله الذى لا يضارع وحسه اليقظ الشامل إذ لا يزالان يجذبانه كمنطاد ضخّم مأسور ، فقد كان إنساناً متوازناً مثلهما ، ولكنه لم يكد يخلف ربيعه الذهبى ، ولعل « حلم ليلة صيف » هى أبلغ أزهاره ، ولم تكد الحياة تبدأ تحديدها له ، حتى أصبح الاحتفاظ بهذا التوازن يزداد صعوبة مع الأيام . فقد وجد نفسه واقفاً بين الضدين المتعاطفين المتحدين ، بين ما يجده فى العقل الواعى وما يصعد غير مأمور من العقل الباطن ، ناهضاً الحياة فى عمله . فكان بعقله الواعى يؤمن - مثلاً - بالنظام ، ككل بورجوازى فى زمنه أو فى زمننا ، ولو أن فكرته عن النظام كانت تشمل الكون كله ، فالموسيقى - التى كان يعشقها - هى رمز لذلك النظام ، للتناغم فى حركة الأشياء . أما القوضى فهى علامة على التناظر العميق ، والخواء المحيق ، وكثيراً ما كان يتخذ صورة للشر ، كما يصنع بالاستعارات التى تدور حول الرعد والبرق والعاصفة . وكان بوعيه يساند كل ما يدعم - بدوره - هذا النظام : يوليوس قيصر ؛ الملوك الإنجليز الأقوياء الظافرين ؛ أى نظام اجتماعى يعترف اعترافاً صريحاً بالرتبة والواجب ؛ السنة والجماعة والشعور بالالتزام . ولكن العقل الباطن الذى ينطلق من عقالة أثناء العمل ، مدفوعاً بخياله التمثيلى ، كان يطوح به إلى الطرف المضاد ، فينفث الحياة فى شخصياته المتمردة والمتصاعدة والناشزة والفاشلة ، نحو الملوك الذين خابوا ، نحو فولستاف العظيم الذى كان كل فعل من أفعاله وكل كلمة من كلماته سخرية وتحدياً للنظام ورأى الجماعة ، والذى بلغ من سطوة ذاته وصفاته أنه كان يجب أن يموت خارج المسرح حتى يمكن أن تكتب مسرحية « هنرى الخامس » على الإطلاق . ويمكن أن تعد مرحلة الروايات التاريخية كلها مرحلة صراع عنيف بين هذين الضدين .

وشخصية هملت ، وقد أفرغ فيها شكسبير نفسه بلا رابط ولا مراعاة لحاجة المسرحية ، هى شخصية رجل يحاول فى استماتة أن يحصل على التوازن . إنه يدرك معنى الخير والشر كليهما بعمق أكثر من أى شخص آخر من المحيطين به . وهو يلمح تباعد القمم المشرقة واتساع الهاوى الحالكة التى لا يستطيع سائر من فى القصر أن يروها . وهو لا يستطيع أن يفعل شيئاً لأنه لم يعد فى عالم يمكن الإقدام فيه على فعل حاسم ، إلا أن يأتى عن اندفاع أعمى ، تحركه « القدرة التى تصوغ مصائرنا » . إن الشر فى هذه المسرحيات يمكن أن يطلقه الإنسان ، ولكنه لا يصنعه . إنه يصعد ، كضباب أسود منتن ، من أعماق مجهولة ؛ ويهبط كسياط المطر والبرق من سماوات

جنحت فجأة نحو العسف ، وكأن العالم أفلت من قبضة الله . إن الحب الجنسي يستحيل في هذا الجو العكر إلى شهوة وخيانة ومرض وقذارة ولعنة ؛ أما الطهارة ونقاء القلب ، أما قبيل أفيليا وكورديليا ، فيسحقهم الموت ، وأما الشخصيات التراجيدية ضحايا طبعانهم الخيالية الرحبة (فهذه هي الصفة التي تجمع بين هملت وعطيل ومكبث وإير رغم اختلافهم) فيسعون نحو هلاكهم . وليس هناك - بالطبع - أي توازن هنا ؛ فهذه هي صورة الحياة حين تنقسم انقساماً مرعباً بين الضدين ، فيغزوها الخواء ، ويسودها التنافر . ولكن لير يفيق من جنونه في اللحظة الأخيرة : فإذا هو على الجانب الآخر ، وراء العاصفة . وتبدأ «أنطونيو وكيلوباترا» بداية خاضعة لتخطيط عقلى محكم ، وكأنها حكاية أخلاقية ، تبين كيف يخرق وله الكهولة وشبقها وجنونها نظام العالم ؛ وفجأة ، عندما يضيع كل شيء ، وتكاد الحكاية تنتهي ، إذا بالدرس الأخلاقي يكسح ، والشعر العظيم - الذي يدل بقوة نفسها على أن شخصية الشاعر كلها موجودة هنا - يقوم ظافراً ، ويجد كلمات خالدة لأشواق خالدة ، فيحيل الوله والشبق والجنون إلى حب ، وتصرخ الملكة اللعوب وهي تموت : «أنا آتية يازوجي!» وإذا هي «المرأة» ذاتها . وهنا يكون الشاعر نفسه على الجانب الآخر ، وراء قوة الأضداد ، حيث التناغم والتوازن ؛ وكأنما هو الآن أقرب إلى القاص المتسامح منه إلى الشاعر المسرحي المتقد العاطفة ، وأقل اهتماماً باختلاف الشخصيات - شأن كل الرجال الذين أخذوا يتقدمون في السن - وأكثر اهتماماً بالإنسانية نفسها - وبقيمها وحظوظها ؛ شاعر المسرحيات الرومانسية الأخيرة ، التي تحكي حكايات ، إلى أن يكسر عادته ، فيخترع أمثلة درامية محكمة النسيج في «العاصفة» ، مرسل كلمة الوداع إلى سحر الجزيرة ، وإلى عبقريته المسرحية ، وإلى العالم وإلينا ، بأشهر خطبة في الأدب كله .

صاح بروسبيرو : «طب نفساً ياسيدي ، لقد انتهت عريداتنا...» إن هذه العبارة «طب نفساً» في مستهل خطبة تقض الكون كله ، لتمثل شكسبير أروع تمثيل . فنحن معه - وإن أخذنا إلى أبعد ما يذهب إليه الخيال الإنساني - نعود دائماً إلى مأوانا : فيستعاد التوازن ، وتمضي الحياة على سننها : الحياة العادية العاقلة ، التي لانصنع خيراً من أن «نطيب نفساً» بها . وقد اتهم بأنه «أول فنان عظيم في الأدب يبدو مشغولاً بالشخصيات من أجل الشخصيات ذاتها» ، فلا يترك لدينا - شأن الشعراء المسرحيين الإغريق - شعوراً بأن الشخصيات تشير إلى شيء أعظم منها ، إلى فكرة إلهية أبعد

من البشرية . وفى الحق أن شكسبير يختلف عن الشعراء المسرحيين الإغريق وعن دانتي وشعراء قليلين آخرين فى أنه لا يملك نظاماً كونياً يتخذ منه إطاراً ومرجعاً . وما كان لديه من فلسفة يمسكها فى وعيه برقق ويتركها دائماً عرضة لأن يكتسحها العقل الباطن تحت ضغط الإبداع ، فإنما كانت بنت الزمان والمكان . ولا يأتية شئ أعمق إلا فى ومضات حدسية . ولكننا إذا تأملنا شخصيته بجملتها ، وهى التى تظهر فى أجود أعماله ، وجدناه يتجاوز عصره ، وإن عبر عن الشئ الكثير منه . فشخصياته الشريرة الواعية بما فيها من شر ، وقائدهم إياجو ، هم الذين ينتمون إلى عصر النهضة ، إذ يحسبون أنهم يملكون إرادة حرة بغير حدود ، ليكونوا وحدهم مهندسى مصيرهم . أما أبطاله فيعون وعياً عميقاً بتدخل غامض مما يجبون غالباً أن يسموه الحظ . فلم يكن شكسبير رجلاً متديناً ، بالمعنى الأضيق لهذه الكلمة – ومن الصعب أن نصدق أنه مات على دين الكاثلكة – ولكننا إذا أخذنا الكلمة بمعناها الأوسع – وهذا الرجل تلزمه السعة – فإننا لانخطئ إذا قلنا عنه إنه متدين ، وليس ذلك لأنه يملك هذه الأريحية غير المحدودة فى الخيال ، وحناناً يتسع للكثير الكثير مما فى الإنسان والطبيعة ، وتقديراً سريعاً لكل ما هو بسبيل الحب والمودة ، والفهم وحسن الصحبة ، والعطف والانسجام – ليس لهذا كله فحسب ، بل لأنه يدرك أن الحياة لغز ، وأن الإنسان والطبيعة صور رمزية ، وأننا نستطيع أن نتلمس طريقنا ، بالشعور إن لم يكن بالفكر ، من خلال إحساسنا بالجمال والخير ، إلى حقيقة وراء الظواهر ، كما تكون لحياة الكاتب المسرحى والممثلين حقيقة أعمق وراء ما يظهر فى ملعب التمثيل . ويمكن أن يقال إنه وأن لم يستند إلى نحلة أو عقيدة ، إلا مزاوله فنه ووضع شخصيته كلها فيه ، مقتحماً الصراع بين العقل الواعى والعقل الباطن ، فقد بدأ يستعيد أساس الدين وإطاره ، اللذين حطما وفقدوا من قبل ، يستعيدهما لا بالعقل بل بالوجدان والحدس لاغير ، وبهذا يقف خارج زمنه ، فهنا كما فى عدم اطمئنانه إلى التمسك بفكرة واحدة ، كان يتحرك ضد التيار .

وهو قريب إلى أجيال من الناس الغربيين العاديين نوى الذكاء والإرادة الخيرة ، فى حرصه على الاتزان ، وصراعه مع الأضداد ، حتى تلك الأضداد بالذات ، وذلك رغم الثراء العظيم فى فطرته ، وتعدد وجوه عبقريته . ولعل هذا هو سر امتلاكه لعالمنا ، قرناً بعد قرن . إننا لانخطئ إذا وصفنا هذا الملك الجليل على جميع شعرائنا وكتابنا المسرحيين بأنه إنسان عادى طيب عملاق ، يرغب فيما ظل يرغب فيه الناس الغربيون

العقلاء على مدى السنين ، مهما غامر بروحه نحو الأعماق والقمم . إنه لا يحاول ، مثل كثير من العباقرة الذين جاءوا بعده ولم يبلغوا شأوه ، أن يستولى علينا عنوة ، بكل ما فى الانفلات والانحياز من قوة . فهو لا يريد أن يكبنا فى عالم كابوسى بعيد ، أو يترك هذا العالم حولنا خراباً ، انتقاماً - ربما - من إنسانيتنا العادية الغبية . ولئن استدعى بسحره كل شئ ، من غرام الصبا بغنائيته وعالم الخرافة بالكوانه الزاهية إلى السحر الأسود والقتل الفظيع ، فإنه يعود بنا دائماً إلى بيوتنا : «طب نفساً ياسيدى . لقد انتهت عريداًتنا» . لا عجب إذا ظل ملايين الرجال والنساء على اختلاف أزياء الأدب يخصون هذا الرجل بأعظم الإعجاب وبأعمق الحب أيضاً . وإذا جاء يوم لا يمثل فيه شكسبير بعد ، ولا بقرأ ولا يدرس ، ولا يتمثل به ولا يحب ، فستكون آخره الإنسان الغربى قد اقتربت .





## ٥ - أسبانيا وسرفانتيس

فى سنة ١٥٨٠ ، السنة التى ضم فيها فيليب الثانى البرتغال إلى الأقاليم الشاسعة الداخلة تحت سلطانه ، توفى الشاعر الملحمى الوحيد الذى تغنى فى أشعاره بالكشوف والفتوح المدهشة خلال المائتى السنة السابقة ، إذ اتسعت الكرة الأرضية اتساعاً كان له تأثيره الكبير فى عصر النهضة . ذلك الشاعر هو كاموينش ، الشاعر البرتغالى العظيم ، الذى خدم فى أفريقيا ثم الهند ، بعد مغامرات فاشلة فى وطنه ، ومرت عليه شدائد قاسية ، ولكنه استطاع أن ينظم ملحمة «الوزياداس» ، ومع أن هذه الملحمة تدور حول ثاسكو داجاما ، فإنها فى الحقيقة تحية حارة للشعب البرتغالى ذاته ، ذلك الشعب الصغير الفقير الذى ذهب بسفنه وسيوفه إلى أقاصى الأرض . وهى - رغم بنائها الكلاسى وتبنياتها البليغة حول البرتغال ، وفوق كونها من الشعر العالى الطبقة ، وقد أظهر كاموينش أستاذيته من قبل فى أشكال غنائية عدة - فإنها وهى الملحمة القومية تكتسب أهميتها من اعتمادها على أحداث تاريخية فعلية ، ومشاعر واقعية ، ونظرة إنسانية . لقد جاءت فى وقت متأخر جداً من عصر النهضة ، وبلد صغير يكاد يختفى مؤقتاً من مسرح التاريخ ، ولكنها عبرت بصورة أفضل من أى عمل شعرى آخر عن جانب مهم من الحركة فى مجملها ، إن كاموينش جدير بالتقدير من الإنسان الغربى .

هذه أسبانيا التى ابتلعت البرتغال قد بلغت أوج قوتها ؛ كانت بممتلكاتها فى غرب أوروبا وإمبراطوريتها الهائلة فى أمريكا أكثر الأمم الحديثة ثراءً وأعظمها هيبة . لم تكن أمة أخرى تقاربها ولكن سلطانها كان من الممكن تحديه والتغلب عليه كما ثبت من مصير الأرمادا بعد قليل . فلم تكن ثروتها قائمة على أساس اقتصادى سليم ، إذ كانت معتمدة أكثر مما ينبغى على ذهب الأزتك والإنكا ، كما أنها كانت سيئة التوزيع ، ويظهر ذلك بوضوح فى روايتها الواقعية الحديثة «ملاحم الجوع» كما أطلق عليها). كانت بلاد المتناقضات ، من البذخ المفرط إلى الفقر المدقع ، ومن صوفية القديسين إلى الأم الصور الواقعية من حضيض المجتمع . وكان شعبها خليطاً لا ينتمى فقط إلى ممالك ظلت منفصلة حتى وقت قريب ، بل كان فيه أيضاً كثير من اليهود والعرب الذين تنصروا (بعض من كبار الكتاب فى «العصر الذهبى» ينسبون إلى أصول يهودية) .

ومع ذلك فإن المزيج كما نراه في أدب القرن السادس عشر قد أصبح أسباني المذاق مثل التنبذ الأبيض . وكان التأثير الفرنسي قوياً قبل ذلك ، ويعد غزو جنوب إيطاليا واحتلاله كان التأثير الإيطالي ، ولأسميما بين الشعراء ، أشد قوة . ومع ذلك فإن كل ماكتب بالقشتالية التي أصبحت اللغة الرسمية والأدبية كان ينتقى بنبته وروحه وجوه ومزاجه لأسبانيا وليس إلى أى مكان آخر .

وكان هذا «العصر الذهبي» مختصاً بالمسرح الشعري . ومع ذلك فإن الكاتب الذي لفت أنظار العالم إليه ، واستحق من ثمة أن نوليه أعظم قدر من اهتمامنا ، كان ناثراً روائياً ، وهو سرفانتيس . إلا أننا لا يمكننا أن نتجاهل المسرح تجاهلاً تاماً . وكان له رعاة ثلاثة : الكنيسة ، التي لم تعترف بالمسرح ولكنها كانت تأمر بتأليف تمثيلات دينية تعرض بإشرافها ؛ والقصر الذي كان ولاشك يشجع التراجيديات التي تضاهيه في الفخامة ؛ والجمهور العادي الذي كان لديه نهم إلى التراجيديات والكوميديات والكوميديات التراجيدية وكل مايمكن أن يشغل خشبة المسرح . ويمكننا أن نقدر حجم الطلب من مقدار العرض . فقد كتب لوبي دى فيجا - زيادة على كمية هائلة ومتنوعة من الأعمال غير التمثيلية - أكثر من ١٥٠٠ مسرحية ، معظمها بالنظم الكثير المحسنات ، وقيل عنه إنه كان أحياناً يتم مسرحية شعرية ذات ثلاثة فصول (وهو الذى ابتكر هذا التقسيم) فى يوم واحد ، بينما يكون مديرو المسرح منتظرين ليأخذوا النص . ولم يكن إلا واحداً من عدد كبير من كتاب المسرح ، ومهما يقل عن شهرته الواسعة فإن ضغط العمل عليه بهذه الصورة ، والمديرون عند الباب ، يوحى بأن الطلب العام كان هائلاً . ولابد أن مئات كثيرة من هذه المسرحيات كانت مبنية على عقد محفوظة ، حيث التعارض المألوف بين الحب والدين ، أو بين الشرف والولاء ، وحيث الشخصيات تتميز بالنبل والفصاحة ، ولكنها لا تتميز بكثير من الصفات الفردية ، والنظم يكرر أبياتاً استخدمت من قبل . ولكن هذه العيوب لا تكاد تظهر فى أجود مسرحياته التى بقيت - والراجح أنها كانت الأجدر بالبقاء - وبينها مسرحيات نزل فيها من علياء الفروسية إلى أرض الواقع والفلاحين الذين يعيشون عليها . أما كالديرون ، وهو الأستاذ الآخر للمسرح الأسباني ، فقد تأخر زمانه عن هذه الحقبة ، وإن لم يتأخر عن روح العصر ، ولذلك يجب ذكره فى هذا السياق . وقد كان تأخره فى الزمن يعنى أن أيام الارتجال النشط قد انقضت ، فبعض مسرحياته الأكثر شهرة (مثل «عمدة زلميا») كانت تنقيحاً حريصاً ، مبنياً على صنعة مسرحية جيدة ،

لمسرحيات سابقة من أقلام كتاب آخرين : لويدي فيجا ، أو ترسودى مولينا . وقد نجح فى أنواع كثيرة من التمثيليات ، من الأمثولات اللبينية إلى التراجيديات العنيفة ذات الإطار الواقعى ، ولكن أعظم إضافاته إلى المسرح العالمى قيمة وتميزاً - تلك التى تلحقه ب كبار الشعراء المسرحيين عند الإنسان الغربى - هى مسرحياته الرمزية مثل «الساحر العجيب» (وقد ترجمها شلى) و«الحياة حلم» ، وربما كانت هذه قمة أعماله ، وقد عرضت فى معظم الأقطار الأوروبية فى صور شتى ، أقرب إلى الاقتباس منها إلى الترجمة المباشرة . ولعل صعوبة ترجمة شعر كالديرون الفاخر - ومسرحيته «الحياة حلم» لا تفى بها ترجمة نثرية - هى التى حجبت تلك المسرحيات الشعرية الرمزية عن كثير من المسارح ، وليس افتقارها إلى الطابع الإنسانى الثرى الذى تلقاه عند شكسبير ، وإن كان هذا النقص ملحوظاً . هذا وقد وجد بين لويدي فيجا وكالديرون عدد كبير من كتاب المسرح الأقل شأنًا ، وإن كانوا على حظ من الإجابة ، وهؤلاء لم تقتصر خدماتهم على المسرح الأسباني ، بل امتدت إلى سواه ، ولاسيما المسرح الفرنسى الذى يدين بالكثير من كوميدياته الكلاسيكية إلى هؤلاء الأسبان ، وقد عثر كورنى على «السيد» فى أسبانيا ، ووجد العالم هناك - بفضل ترسودى مولينا - دون جوان الخالد ..

وكان من بين منافسى لويدي فيجا الذين تخلفوا عنه فى المسرح جندى قديم أصيب بجروح خطيرة فى موقعة ليبانتو ثم أسره العرب واسترقوه ، ووقعت له أحداث كثيرة وعرف الفقر والشدة (وظل يعرفهما) وكتب الشعر الهجائى كما كتب مسرحيات ورواية رعوية عنوانها «جالاتيا» . وكان اسمه ميغيل دى سرفانتيس . وكان الأدب القصصى عند الأسبان ينقسم فى معظمه بين قصص الفروسية المغرقة فى الخيال والروايات الحاملة عن الحياة الرعوية ، ولكن القرن السادس عشر عرف بظهور «سيلستينا» التى نشرت لأول مرة سنة ١٤٩٩ ، نوعاً آخر من الكتابة لا يور حول فرسان ورعاة رفعهم الخيال إلى صورة مثالية ، بل على ملاحظة الحياة الواقعية . تطور هذا النوع الجديد تدريجياً حيث نجده فى «لازاريلو دى تورمس» ، أول رواية عن حياة الصعلكة (Picaresque) ورواية ألمان «قزمان دى الفاراتشى» . وضع سرفانتيس يده على هذه الأنواع الثلاثة المختلفة - وإن تكن متساوية فى الشعبية - من الكتابة القصصية ، ومزج بينها وأضاف إليها ما ينبع من عبقرية الخاصة ، ليعطينا فى «دون كىخوته» جزأها - اللذين نشر ثانيهما بعد سنوات من ظهور الأول - واحدة من روائع الأدب الغربى التى لاخلاف عليها . (وتنبغى الإشارة إلى كتابه «روايات نمونجية» فبعض هذه الروايات جيدة حقاً) .

إن «دون كيخوته» هي أول رواية حديثة - وعنها صدرت مكتبات كاملة من الأدب القصصى - كما أنها لاتزال أجودها من جهات كثيرة . وشهرتها في الأدب القصصى الغربى لاتضارع . فهي التى أعطتنا وصف «الكيخوتية» وشخصيتين خالدين : السيد وتابعه سانكو بانزا . وقد ألحقها شهرتها الواسعة بالأساطير . فهي معروفة دون أن تقرأ كرواية - وإن كان بعض من أحكم حكمائنا يقرؤها المرة بعد المرة - ولعل ذلك راجع إلى أن صورة مبسطة منها - كحكاية رومانسية هزلية من حكايات المغامرات - قد أمتعت أجيالا متعاقبة من الأطفال . وقد عرفها لنا النقاد فى كل عصر من العصور المتعاقبة تعريفاً مختلفا ، وسحرت كل صنوف القراء فى مختلف أرجاء العالم الغربى أكثر من ثلاثة قرون : كحكاية مضحكة ، أو بانوراما باهرة لعصر ومكان ، أو رواية تسيطر عليها شخصيتان عملاقتان ، أو أمثلة عميقة للحياة الإنسانية . ولعل شكسبير وحده هو الذى فاق سرفانتيس بكثرة ما استحوذ عليه وأمتعته من العقول . ومن عجيب الموافقات أنهما ماتا فى يوم واحد ، وهو ٢٣ أبريل ١٦١٦

على أن هذه الرائعة العظيمة لاتخلو من العيوب . ففى القسم الأول تهتز ثقة سرفانتيس أحيانا (وقد كان له خصوم أنبيون كثيرون) فى قصته البديعة عن الفارس وتابعه ، فيدخل فيها قصصاً جانبية ومواد أخرى ليدعم الرواية الأصلية ، فلا يزيد على أن يجعلنا نشأتق للعودة إلى دون كيخوته وسانكو . وفى القسم الثانى ، وقد أتم بشيء من العجلة نظراً لظهور جزء ثانٍ منتحل ، لم يعد يعانى من نقص الثقة ، إذ كان قد نعم لعدة سنوات بنجاح القسم الأول (وقد نشر فى مدريد وبروكسل ولندن وباريس قبل أن يظهر الجزء الثانى فى سنة ١٦١٥) ، فجاء هذا القسم أكثر إحكاما وأقل تشبهاً وأنعم دعابة ، ولكن عيب سرفانتيس هنا هو شدة الوعى بذاته ، وقد أعدى بها - إلى حد ما - كلا من دون كيخوته وسانكو ، اللذين شاطرا مبدعهما نجاحه فى هذا الجزء ، وأصبحا معروفين فى كل مكان والحق أن تطورا غريباً جداً جعل الفارس وتابعه فى الجزء الثانى واعين بأنفسهما - فى الواقع - كشخصيتين فى الجزء الأول ، بحيث يجوز لنا القول - دون أن نعدو الحقيقة - إن دون كيخوته ليست رواية واحدة فى جزأين بل روايتان مختلفتان عن نفس الأشخاص . ومن الأمور ذات الدلالة أن دون كيخوته الذى بقى فى خيال الشعب - ربما بتأثير حكايته المبسطة للأطفال - هو بطل المغامرات الأولى . فالعنصر الميثولوجى موجود فى القسم الأول ، أما القسم الثانى فيقدم لنا الكتابة الروائية بما فيها من زيادة فى الضبط وفى الصنعة أيضا .

وسر نجاح «دون كيخوته» العريض وجاذبيتها التي لا يلبسها الزمن أنها تمتع على مستويات كثيرة مختلفة . ولكننا قبل أن نفيض في هذا يجب أن نزيح من طريقنا فكرة شديدة الفساد ، مستهجنة من جميع النقاد إلا أشدهم سطحية ، وهي أننا يجب ألا نرى في العمل الفني شيئاً وراء ما قصد إليه الفنان قصداً واعياً ، فإذا قال سرفانتيس إن «دون كيخوته» هي قصيدة هجاء في قصص الفروسية فهذا كل ما فيها . إن هذا لخلف من القول. فلو لا : لا يبعد أن سرفانتيس إنما أثر السلامة – كما فعل كتاب كثيرون من القدماء – بأن حصر نفسه ظاهراً في مثل هذا الغرض الاجتماعي التعليمي ، ولعله أراد أشياء كثيرة أخرى ، ولكنه فضل ألا يقول شيئاً عن ذلك . وثانياً : لا يبعد أنه بدأ عمله بخطة بسيطة كهذه ، ثم توسع فيها وأغناها وهو واع بما يفعل . وثالثاً : لا يبعد أن ما قصد إليه واعياً قد غمره سيل من المناظر والحوادث والأقوال التابعة من العقل الباطن . فهو يبدع شيئاً لا يلبث أن تكون له حياة خاصة به . وهذه الحياة ، مثل كل حياة ، يمكن أن ينظر إليها وأن تقدر وتفسر بطرق كثيرة مختلفة ، وعلى مستويات كثيرة مختلفة . ويمكننا أن نطمئن إلى أن هذه العوامل الثلاثة جميعها قد توفرت لسرفانتيس ، ذلك الروائي العظيم والجندي المحطم ، الذي كان عندما بدأ يكتب رائحته قد اكتسب ثروة عجيبة من التجارب (لا المال) ، ورأى وسمع وتأمل طوال أسفاره التي امتدت سنين ، ولا شك أنه كان حين أمسك بالقلم شيخاً مأكراً ناضجاً عميقاً . فالأحجي بنا أن نأخذ منه مانسطيع ، ذلك الكاتب المفكر الذي لا يسبر غوره ، مستجدين بما لنا من حكمة لنكتشف حكمته هو ، ببعدها الأكبر وعمقها الأكبر ، ولانتسرع إلى الوهم بأن عقولنا يمكن أن تحتوى عقله . فلو أن «دون كيخوته» لم تكن سوى هجاء ومسخرة في قصص الفروسية الأفلة ، لخلم ذكرها قبل سنة ١٦٥٠ ، واندثرت قبل ١٧٠٠ ، ونسى أمرها في الوقت الذي كانت فيه ، كما حدث فعلاً ، تحفز همة روائيين كثيرين من القرن الثامن عشر للكتابة . كلا ، لا تُكتب رائعة من روائع الأدب العالمي لتقف إلى أقرب رف عند الأكاديميين .

هذه الحكاية الهزلية ، أو القصة الرومانسية ، أو الخرافة ، أو الأمثلة – اختر لنفسك ماتهوى! – تدور حول هاتين الشخصيتين العجيبتين : السيد الطوال ، النخيل ، المتعصب ، والفلاح القصير السمين ابن الأرض ، الذي يكفي كلامه لبث الحياة في الكتاب ، حتى ولو لم يحدث شيء آخر . يمكن أن يقال عن الفارس إنه مجنون ، قرر أن ينطلق سائحاً ، مثل أولئك الفرسان السائحين الذين قرأ الكثير من أخبارهم

العجيبة ، وسبح بخياله معها ؛ وعندما يخرج للحياة الواقعية التى لاتلقى بالأ إلى الفرسان السائحين يقع فى ورطة بعد أخرى ، فهو يخال طواحين الهواء عمالقة ، والخراف جنوداً مسلحين بالسلاح ، وهلم جرا ، إلى أن ينتهى أمره بأن يرد إلى داره فى قفص . ولكنه شهيم رحيم شجاع صبور ، يتحدى بجميع الفضائل المحمودة فى مجتمع مسيحي . فكل النساء اللاتي يصادقهن جميلات وجديرات بغاية الاحترام ، ما لم يكن ثمة كيد ساحر ، والرجال كذلك يتصفون فى نظره بالنبل والإيثار فى مبادئهم وأهدافهم مثله . والدنيا تقابله بالسخرية منه وركله ودق عظامه وإذلاله وضربه . أما تابعه سانكو بانزا فلا شأن له بالفروسية ، ولا هم له إلا الأكل والشرب والنوم العميق . إنه الحكمة الأرضية ، وكلامه بأمثال الفلاحين . إنه يبدو عاقلاً ولكن هل هو كذلك حقاً؟ ماذا يصنع بعيداً عن أسرته وقريته ، وهو يلبس ثوب تابع لفارس مجنون؟ إن العقل البسيط لا يمكنه أن يصيد الخيال ، ولا الجسد يمكنه تماماً أن يقاوم الروح . فلابد لسانكو من أن يتبع لون كيخوته ، ويدخل معه - مرتاباً ومتذمراً - فى عالمه الخيالي المتعالى ، فقد وُعد بجزيرة يحكمها ، وهو ينطوى بطبعه على ولاء عميق للون كيخوته ، ويثق بأنه سوف ينجز وعده ، وعد الفرسان . هذا مبلغ فهمه ، ولكنه لا يكاد يفهم شيئاً غير ذلك ، فمهما يمتد الحديث بينهما ويخلق فى الأعلى فإن التفاهم الحقيقي يكاد يكون مستحيلاً . ولكن سانكو يشترك فى حلم اليقظة المستمر إلى الحد الكافى لأن يتطلع بشوق متزايد إلى جزيرته ، حيث يمكنه أن يجد نفسه أخيراً وقد تهيأ للحكم الرشيد . حقاً إن كثيراً من مطامحه لا تتحقق ، لأن حياة الحاكمين ليست كما تخيلها ؛ ولكن هذا هو مواقع لرجال كثيرين طلبوا السلطان وظفروا به . وعندما تزداد القصة تعقيداً فى القسم الثانى ، على الأقل لأن الفارس وتابعه قد أصبحا واعين بأنفسهما كشخصيتين مشهورتين ، نجد سانكو مثل سيده فى الجنون أو أشد جنوناً ، إذ أن بعض أوهام السيد تأخذ فى النبول الحزين : ويصبح سانكو فى بعض الأوقات هو الشخصية المسيطرة ، إذ يجادل فى أمر السحرة الأشرار ، ولا سيما مسخهم دأسينا من أميرة إلى امرأة قروية خشنة تفوح منها رائحة الثوم . لقد ذهب حكمة البسطاء .

وتهبط السخرية الأسبانية العابسة تحت سطح الفكاهة الصافية والهجاء الصريح وكأنها نفق فى منجم . فتحملنا إلى طبقة بعد أخرى ، وكل طبقة أعمق وأشمل من سابقتها . وتأسرنا خيوط راجعة ممتدة من الكوميديا التراجيدية للوهم والحقيقة ، للمظهر والواقع . فعلى أحد المستويات نضحك - لا أكثر - حين يرى لون كيخوته قلعة

حيث يوجد خان حقير ، وأيما للقلعة في مكان صاحب الخان ، وعقائل شريفات عوضاً عن مومسات القرية . وعلى المستوى التالي يبدو هذا كله مأساوياً : فهزأة القوم ، الرجل المختبل العقل ، هو وحده الذى يرى مايجب أن يراه كل إنسان ، لو أن قيمنا كانت حقاً كما ندعيها ، ولو أن العالم المسيحي كان قائماً خارج مواعظنا وأحلامنا . وعلى المستوى التالى ترجع القصة كوميديّة مرة أخرى ، ولو أن في مذاقها الآن بعض مرارة ، فماذا يمكن أن تصنع الدنيا إذا تحداها دون كيخوتة بأوهامه؟ قد تضحك ، ولكن ضحكها مشوب بغضب لأن رضاها عن نفسها قد تبدد ، فهي تلتخ وجهه المستون الطيب بالطين ، وتدهس وتدق عظام هيكله النحيل ، وتحاول أن تشفيه - بالضرب - من أوهام الفروسية النبيلة والتعازيم السحرية . ولكن هذه الدنيا الغاضبة الغاشمة واقعة هي نفسها تحت سحر خبيث ، فهي ساحرتها الشريرة ، التى جردت ذاتها من تراثها بواسطة هذه التصورات الجماعية البانسة التى تسميها الواقع . وتحت هذه الطبقة يمكن أن توجد طبقة أخرى من التهكم التراجيدى : أن ماهو خير يُستهزأ به وينهزم أمام ماهو أدنى ، وأن جنوناً خسيساً يقلب جنوناً نبيلاً .

وإذا أمعنا النظر أكثر ، لم يعد في استطاعتنا أن نتكلم عن الجنون . فإن دون كيخوتة ليس مجنوناً صرف الجنون بحال ، فعقله الباطن لايسيطر على وعيه تمام السيطرة ، ولايقيقه في حالة حلم دائم . ولو أنها عثرات مجنون شقى لما كان فيها مايبضح حقاً ، إن سرفانتيس يبين لنا ، في تهكم صارم ويلمسة خفية بعد أخرى ، أن ألونسو كيخانو ، السيد الكهل الذى يعيش منعزلاً في لامنشا ، جعل من نفسه بعد سنين من أحلام اليقظة في قراءة القصص الخيالية ، دون كيخوتة الفارس السائح ، مشيداً من أوهامه بناء حتى أمكنه أن يبدأ العيش فيها ، ثم العمل ، بوعى كيخانو وقد غاص حتى أصبح الآن لا وعى دون كيخوتة ، على ألا تخذله تلك الأوهام ، وقد أضحت واقعاً اسمى من الواقع . وهكذا نراه يتخذ قناعاً من الورق المقوى ، ضمن دروعه ، وحين يجد أن سيفه قد قطعه بضربة واحدة يرمه ويقويه ولكنه لايتخبره بسيفه ثانية ، مبقياً على وهمه بأنه الآن ذلك القناع الصليب الذى يحتاج إليه . ومنذ هذه اللحظة - كما أوضح مادرياجا مستندلاً بأمثلة أخرى - «لايثق دون كيخوتة بالواقع أبداً ، ولايعرض معتقداته للاختبار ، متحاشياً أن تكذبها الوقائع إذا أحس بأدنى خطر من ذلك» وهذا مايفعله كلنا ، بل مانفعله الدنيا جميعاً حين تتحدى الوقائع أوهاماً عزيزة . (وهناك تهكم آخر - ويجب ألا يفترض القارئ، أن سرفانتيس غير واع ولا مستمتع به

وهو أن الكاتب نفسه لا يستطيع أن يقاوم وهمه الخاص طول الرواية بلأنه هناك فى مكان ما تقوم تلك الحياة الرعوية المثالية التى يبدعها الخيال الشعرى) . وإن سانكو نفسه ، وهو الذى يعرف كل شىء عن الحقائق الصلدة ، لىبدأ فى مشاطرة الفارس أحلامه ، كما رأينا من قبل ، بل إنه ليزداد انغماساً فيها حين يكون سيده على وشك الخروج منها . وهكذا يتكلم سانكو بحماسة فى آخر الرواية عن السحرة ، لىبين السبب فى أن الوهم والواقع لايمكن أن يلتقيا ، فكأنه مجمع الناهبين الذين كسبهم سياسى شبه مجنون ؛ أما السحرة الذين تذهب عزائمهم بأوهامنا فكلنا نعتقد فى مكرهم بنا ولكننا نطلق عليهم أسماء مختلفة : الكنيسة ، الدولة ، المالية ، الحزب ، الصحافة . وأخيراً : لماذا تبدأ أوهام دون كىخوته فى الذبول وعقله فى الصفاء عندما تقترب القصة من نهايتها؟ هناك تفسير يقدمه إلينا النص ، وهو أنه يتبين أخيراً زيف القصص الخيالية التى حاول أن يعيشها طوال فترة جنونه . ولكننا نستطيع أن نلتقط من اللبورات الحزينة فى الرواية تفسيراً أعمق ، يقول إنه يودع أوهامه لأنه بدأ يشعر بدنو الموت ، الحقيقة الكبرى ، عدو كل الأوهام .

ويقال إن فكرة هذا الكتاب العظيم (ولاشك أنها أعظم فكرة اهتدى إليها كاتب!) خطرت لسرفانتيس حين كان سجيناً . لقد رأى عدة سجون من الداخل ، معه أنه لم يكن مجزماً ، بل كان شهماً أبياً كريماً . وقد خرج منها إلى سجن من نوع آخر ، إلى حياة الفقر والإحباط واللجوء فى غير طائل إلى نوى الغنى والسلطان والاشتغال بأعمال غير شريفة انتهت بالفشل . لقد كان واحداً من تلك الطبقة الدنيا من النبلاء الأسبان ، أعزّة ولكنهم جياع ، أفقرهم – وبالسخرية! – الوارد الخرافى إلى أسبانيا من الذهب والفضة ، وماتلاه من تضخم ؛ وهذه الأرمادا قد دمرت ، تلك الأرمادا التى طاف سرفانتيس بالأقاليم يجمع الضرائب من أجلها ؛ كان مجد الوطن يغرب ؛ وبينما تمتد الظلال على العصر وعلى أيامه هو بالذات (كان بمقياس زمنه شيخاً) وهو بلا سند ولا وظيفة ، قليل الفرص ، قليل الغنى إلا من التجارب والذكريات والمعرفة بالناس ، يبدأ الجندى القديم الأقطع تأليف كتابه ، ويستخرج من تجاربه وذكرياته ومعرفته وفيض عبقريته أعظم رواية فى العالم . فقد بلغ بما حوته من ضجيج الطرق والخانات وإيحاء الحركة واللون والحياة شلوا بعيداً ألهم جميع الروائيين الذين أطلقوا شخصياتهم فى الآفاق ، ودعا بالتوفيق لجيل بلا وتوم جونز ووللهلم مايستر ومستر كوكيك وسام ويلر . ويمكن أن يقال أيضاً إنه بهتكمه الساحر بنسبية الواقع وصراع



الحقيقة والوهم أشار إلى مدى أبعد ، أبعد مما يمكن أن يصل إليه إيمانه وأمله ، إلى إيسن وأونامونو وپروست وپيراندلو ومان وجويس . إنه أكثر روائينا العظام شبابا ، لأنه الأول والأقدم ، لأن حكايته عن الفارس المجنون حكاية رجل عجوز ؛ وهو أيضاً أوفرهم حكمة .

هنا إذن ، ونحن على مشارف عصر جديد ، الالتماع الأخير للكرة الذهبية ، التي أشرقت فى سابق عهدها على فورنسا وبيكو ومكياڤلى ، وأضاعت الطريق الوسط الذى عرفه رابليه ومونتيني ، أو على الشرفات فى مقدمة المسرح الشكسپيرى . ها نحن أولاء نرى هذا البريق قبل أن يخبو ، مضينا ، كما ينبغى ، الأنف الطويل الحزين والعينين الزائغتين نحو الأحلام فى وجه لون كيخوته ، الفارس ذى المحيا الكتيب .



## القسم الثانى

### الحقيقة المنسقة

#### ٦ - «وَعَمَّ النور»

عنوان هذا القسم الثانى «الحقيقة المنسقة» مستعار من الشاعر ألكسندر بوب وهو الذى كتب إيجراما شهيرة عن نيوتن :

«كانت الطبيعة ونواميس الطبيعة خافية فى الديجور ، ثم قال الله : "ليكن نيوتن" ، فعمَّ النور» .

من الصعب أن تجد بيتين آخرين يقولان عن ذلك العصر أكثر مما يقوله هذان البيتان . إنهما جديران بالتأمل : فقولاً : ثمة شعور بالفخر المستبشر . فكل شيء على مايرام : الله والطبيعة ونيوتن لم يخذلونا ، وما كان ظلاماً أصبح الآن فى الضوء . ثم إننا نشعر أن الطبيعة وقوانينها (بأن أن نشخص الطبيعة ، لسبب سنعرفه فيما يلى) قد أصبحت معروفة كلها ، لا كما يعرف الشخص ، بل كما تعرف الآلة . كانت الآلة تعمل ، ولكن كل شيء كان فى ظلام ، ولم يكن ثمة أحد يفهم شيئاً عما يجرى ، بل ربما لم يحزر أحد أن مثل هذ الآلة موجودة . وهذا نيوتن قد كشف كل مافيهما . ليس فى البيتين إشارة إلى أن هذا العصر قد تقدم فى المعرفة أكثر من العصور السابقة ، أو أن الإنسان الآن يتلمس طريقه نحو معرفة أفضل بالكون ؛ إنما هو انتقال من الظلام إلى النور ، من الجهل إلى المعرفة الكاملة ، فى خطوة واحدة . يضاف إلى هذا من خصائص العصر أنه لم يخرج الله من الصورة ، ولم يعط العلم - كما قد نفعل نحن - كل الفضل (ويحق نجد صعوبة فى إدخال الله فى الصورة نظراً لما صنعناه بكشفنا فى الطبيعة النووية) . فالشاعر يطلب منا أن نؤمن بأن الله يلهم البحث العلمى ويوجهه ، فعل رئيس مطلق السلطة على رأس مركز بحثى . وهذا إله مختلف جداً عن ذلك الذى نجده فى سفر أيوب مثلاً . وهو ليس إله كتاب العصر السابق العظام ، رابليه ومونتيني ، وسرفانتيس وشكسبير ، ذلك الحضور الذى لاتمكن معرفته ، الكامن فى لفر حياتنا ، إنه لم يعد مرتبطاً بالليل ، بما هو غيبى ، فوق الإنسان ، سحري ، قدرى ، أى بما هو فى العقل الباطن . لقد أصبح يرى - على العكس - مرتبطاً بالنور ، بكل مايينتمى إلى النظر والفكر الباحث ، أى بالعقل الواعى .

ومن الواضح أنه لا يمكن إعطاء تواريخ محددة لهذه العصور ، فإنها تتداخل إلى درجة كبيرة ، وتختلف حدودها الزمنية من بلد إلى بلد ، ولكننا نستطيع أن نقول إجمالاً إن هذا العصر يبدأ من الربع الأخير من القرن السابع عشر ويستمر قرابة مائة سنة ، مع أن بعض العلماء الذين أسهموا فيه إسهاماً عظيماً سبقوا هذا التاريخ بسنين كثيرة ، ومن أبرزهم جاليليو وكبلر ، ومثلهم مخترعو الآلات العلمية : المناظير المقربة والمكبرة ، وموازين الحرارة والضغط ، والساعات الأكثر انضباطاً ، وبذلك أصبح إجراء الملاحظات الدقيقة أمراً ممكناً ، وكان يابكون قد دعا إلى الملاحظة الدقيقة والمنهج الاستقرائي المعتمد عليها منذ سنة ١٦٢٠ . وثمة مفكران كان لهما تأثير كبير على هذا العصر ، ولو أنهما ينتميان إلى جيل قبله ، وهما ديكارت وهوبز : ديكارت في الميتافيزيقا ، وهوبز في النظرية السياسية . ولكن التأثير الأعظم كان لنيتون ولوك وليبنز ، وقد نشرت أوائل أعمالهم في الثمانينات من القرن السابع عشر ، أى في التاريخ المضبوط لتكملة أساس العصر . (أما سبينوزا الذي جمع إلى جبروت العقل وسموه بساطة الشخصية فقد توفي سنة ١٦٧٧ وهو بعد شاب ، ومر عليه زمان طويل وهو واقع بين الرفض والتجاهل) . واتجهت كل الفلسفات العامة والنظريات السياسية وكل العلوم وعلى رأسها الرياضة والطبيعة اتجاهاً واحداً ، وقدمت صوراً متطابقة أو متقاربة للإنسان والكون . فالله لم يزل موجوداً ، ولكنه الآن علة أولى تقوم بعيداً وراء الآلة التي بدأ تحريكها ليحيى وقت قريب أو بعيد تصبح فيه ظاهرة لنور العقل الإنسانى وهو أعظم منحة من الله . ولعل هذا الإيمان العقلانى كان مداناً من شتى الكنائس والفرق - وقد ظهرت كثير من الفرق الإنجيلية لأول مرة خلال هذه السنين المائة - ولعل عامة الناس لم يشعروا به ، والطبقة المتوسطة الجديدة لم تكن ميالة إليه ، ولكنه عبر عن روح العصر .

في ذلك الزمان كان المجتمع الذى يوجه السياسة والفنون على السواء مجتمعاً صغيراً شديد الترابط . فقد يتعلق حول حاكم فرد عظيم ذى سلطان مطلق ، كما فى فرنسا فى عهد لويس الرابع عشر ، أو حول أرستقراطية مهيمنة كما فى إنجلترا بعد ثورة ١٦٨٨ ورغم الحروب ، ولاسيما الصراع بين لويس الرابع عشر والحقاء ، وقد شطر هذا العصر شطرين ، فقد يمكن القول إن هذه الفئات التى كانت تحكم أوروبا الغربية بأسرها قد ترابطت فيما بينها بصورة أوثق مما عرفت قبل ذلك العصر أو بعده ، حتى يمكن القول إنها كونت مجتمعاً واحداً . ومن ملامح العصر الطيبة أن المؤلفين

والفنانين كانوا يحظون برعاية تجاوزت حدود الأقطار . فربما وقع كاتب فى مشكلات مع حكومته فتستضيفه حكومة أخرى . ومع أن هذا العصر شهد ظهور الجمهور القارئ، وسرعة نموه حتى أصبحت له أهمية كبيرة قرب نهايته ، فقد كان معظم المؤلفين البارزين يعتمدون على رعاية الملوك أو الطبقة الأرستقراطية ، وكانوا ينتمون إلى فئة الحكام ولو بصورة متواضعة وغير مضمونة ، ومن بقى منهم خارجها كانوا حريصين على التماس رضاها ، ومن ثم فقد صاحب «النوق» الحكمة وغلبة العقل الواعى . ولانعنى النوق الخاص بل العام ، الذى يتمثل فيما يستمتع به الأشخاص المثقفون العقلاء مجتمعين . وقد عبر جوزيف أنيسون ، وهو أحد كتاب المقالات والنقاد الذين نالوا أوفر حظ من الإعجاب فى هذا العصر ، عبر عن هذا المعنى بوضوح حين قال : «لا يجب أن يتبع النوق الفن ، بل أن يتبع الفن النوق» .

ولقد شاع طوال هذا العصر وصفه بأنه «كلاسى» ، لأن النماذج الإغريقية والرومانية كانت أمثلة تحذى ، ولكننا يجب ألا نتوهم أنهم أرادوا بذلك معنى أكثر من المعنى السلبى والسطحى : السلبى لأن حقيقة مايعبر عنه هذا الوصف هو رفض الفوضى الهمجية المظلمة التى كانت سائدة فى الماضى القريب ، ولم تكن تلمع فيها إلا شعاعات خافتة من المدنية القديمة ؛ وهذا موقف يصح أن يوصف بأنه مناهض للعصور الوسطى ، أكثر من أنه مناصر للعصر الكلاسى ؛ والسطحى لأن هذا العصر - كما سبق أن رأينا - يستمد حياته من العالم الجديد الذى كشفته العلوم وزادته اتساعاً وغنى : وهو عالم لايشبه ماكان القدماء يعرفونه أو يتخيلونه . ويكاد الوصف «كلاسى» لايعنى هذه الفكرة : لقد كانت العصور اليونانية والرومانية العظيمة عصور نجاح ومدنية وثقافة راقية ، وكذلك عصرنا هذا ، بعد ألف سنة من الهمجية ، ومن ثم فنحن الخلفاء والورثة لأرفع ماوصلت إليه العصور الكلاسية . ومع ذلك فحتى التأثير الأدبى المباشر كان نون مايفترض عادة بمسافة بعيدة . فقد يستخدم راسين مثلاً موضوعات كلاسية فى تراجيدياته - وهذا ما فعله شكسبير على كل حال - ولكن مسرحه خالص له ، ومستمد فى جوهره من هذا العصر ، وليس من أى عصر آخر .

أما إذا كان كل مانقصده بالوصف «كلاسى» هو نقيض «الرومنسى»، فقد يكون الوصف مناسباً لهذا العصر ، وإن كانت محصلته ضئيلة . فقد كانت كلمة «رومنسى» فى ذلك العهد يراد بها الظم أو على الأقل الاستخفاف ، ولأسيما فى السنين الأوائل عندما كان العصر أكثر ثقة بنفسه ، إذ كانت تدل على نوع من الخيال المسرف لم يعد

مقبولاً لدى أصحاب «النوق» فى ذلك العصر الحكيم . كانت فيها شائبة العقل الباطن - إذا استخدمنا اصطلاحاتنا بدلاً من اصطلاحاتهم - وهذا كان قبل كل شيء عصر العقل الواعى ، حيث لا يوجد الله إلا فى النور لا فى الظلام . ومن ثم فقد كان على الفن أن يتبع النوق ، والنوق كان يربى عند أعضاء الجماعات الحاكمة ، عند المجتمع الذى كان مهيمنا على تقدير الفنون ورعايتها ، بين ما كان يهيمن عليه من أشياء . (ويجب أن نعترف بهذا ، ونضيف أنه لم يحدث بعد ذلك قط) . فى هذا العهد إذن كان حق التأليف عاماً واجتماعياً ، وكان كل ما يستحق الاهتمام الجاد هو ما يصلح أن يقرأ بصوت عالٍ فى حفل كبير ، وأقل الشعر مناسبة هو ذلك النوع الخاص منه ، بل ذلك الذى يشبه سرّاً يهمس به الشاعر لقارنه . فالمؤلفون الآن يخاطبون المجتمع لا الأفراد ، ولذلك فمعظمهم يحرصون على ألا يبدو شيئاً من الحماسة ، أكثر من حرصهم على أن يعبروا عن مشاعر شخصية عميقة . ومحصلة ذلك عصر من النظم الهجائى والتعليلى؛ ومن المقالات ؛ ومن النقد الصارم الموجه نحو وضع القواعد ، حتى يتعلم الأدب - مثل المجتمع - أن يسلك سلوكاً سوياً ؛ ومن التراجيديا الشكلى والكوميديا الساخرة ؛ ومن القصص الثرى بشتى أنواعه .

ولم يأتنا من بين سيل النظم الذى لم ينقطع طوال هذا العصر - وكان يستخدم النظم فى جميع المناسبات - شاعر واحد يعده الإنسان الغربى عظيماً (أقول ملتون؟) حقاً أنه شاعر عظيم ، وحقاً أن أوروبا الغربية كلها تعدّه كذلك ، ولكنه يردّ هذا العصر إلى الماضى ، والحق أنه ينتمى إلى العصر السابق ، إلا أنه تأخر فى مجيئه ، فقصائده الأولى - قبل أن يستكمل «صوته الأرنى» - موصولة النسب بسبينسر ، وبين جونسون ، وكتاب المسرح فى عهد جيمس ؛ ونظم ملتون ونثره ، وكلاهما ساحر ، ينتمى إلى حقبة بين العصرين ، ولكنهما أقرب من حيث النظرة والطريقة والأسلوب إلى عصر «الكرة الذهبية» منهما إلى عصر «الحديقة المنسقة» . ومثل ملتون معاصروه . والحق أن العقوبات كانت أصعب من أن تقتحم . فلم يكن ذلك العصر يريد مانعه اليوم شعراً عظيماً ، بل كان يطلى شروطه على أصحاب المواهب بكثير من الوضوح والتحديد . فالعقل الواعى يجب أن يخاطب العقل الواعى مباشرة ، والعقل الباطن الذى تكمن فيه الكلمات السحرية يجب أن يستبعد . والكلّى يجب أن يفضل على الجزئى ، والمجرد على المحسوس ، والمثل على الرمز . وكل شيء يجب أن يُكتب ثم يقرأ فى نور الحكمة الواضح . ومع أن هذه الحدود لم تمنع من إبداع نظم فيه نكاء وخلاصة وقوة - وقد

أبدع العصر مثل هذا النظم فعلاً - فالشعر العظيم لايحيا فى ظلها . على أننا نعود فنقول إن هذا العصر كان منحازاً إلى جانب واحد ، وذلك واضح ، فكان كل اهتمامه منصبا على ما هو وعى صرف ، وعقلانية خالصة ، ومن ثم لم يكن من الممكن التعبير عنه بشعر عظيم ، فالشعر العظيم لا يكون أبداً منحازاً إلى جانب واحد . ولكن البشر ليسوا من خلق عصرهم إلا ظاهراً ، فالشباب الموهوب فى سنة ١٧٠٠ لا يكاد يختلف فى ميراثه الفكرى وعقله الباطن عن نظيره فى سنة ١٦٠٠ أو ١٨٠٠ ؛ ولم يكن الرجال تحت الشعور المستعارة والقصب المشغول والحلل الموشاة والجوارب الحريرية والأحذية العالية يختلفون كثيراً - وهم عراة - عن غيرهم من الرجال . لذلك يجب ألا ندهش - مهما بالغ المؤلفون فى التحدث عن روح العصر - إذا وجدناه ، وقد تطور فى اتجاه واحد ، وترك الشئ الكثير بدون تعبير ليتعفن فى ظلام النفس ، إذا وجدناه يدفع بالكثيرين منهم نحو العصاب والاكتئاب ، وهذا بدوره يضيف إلى عملهم ، الذى يبدو - فيما عدا ذلك - عقلانياً ومتقائلاً وواثقاً بصورة مسرفة ومصطنعة : قيمة وأهمية أخرى ، إذ يدخل فى الصورة المشرقة ظلالاً وألواناً قاتمة .

وثمة مثال لهذا العرق السودانى ، مثال واحد من أمثلة كثيرة ، ولكنه أقواها تأثيراً ، وهو ذلك العبقرى المبتور ، جوناثان سويت . وكان من ألم العقول فى عصره ، وصاحب أسلوب ربما كان أزوع الأساليب النثرية فى الأدب الإنجليزى كله ؛ إذ كان على حظ وافر من البديهة والخيال معاً . وهو يبدو عملاقاً بين السيايين المحافظين ورجال الأدب فى عهد الملكة آن . ولكن قسماً كبيراً من أجود كتاباته ، وهو الرسائل والأهاجى التى كتبت فى مناسبات معينة ، تشحب وتتضاعل مع الصراعات والمؤامرات السياسية لذلك العهد ، وقد خرج منها بخيبة مريرة ، لأن نشاطه الحزبى لم يعد عليه بشئ ، حتى ولا الأسقفية التى كان يتوقعها . ولو أنه تفرغ للأدب ، وخصوصاً فى تلك السنوات التى سمت فيها عبقريته إلى الأوج ، لأصبح بلا شك واحداً من أبرز رجال القرن فى الأدب الأوروبى . (ولا جنوى من ادعاء معجبين أنه كذلك فعلاً ، إذ من الواضح أنه ليس كذلك إذا نظرنا إلى اعتراف الجمهور وتقديره) . أما باعتبار الواقع فإن العالم يذكره بكتابه «رحلات جلفر» وإن كانت هذه الرائعة قلما تقرأ على الوجه الذى أرادته . إن سويت أستاذ فى السخرية ، ولكن القدر أشد سخرية ، وقد حكم بأن يعيش سويت محبوباً من الأطفال الذين يستمتعون بقراءة مغامرات جلفر بين أقزام ليليپوت وعمالقة برويدنجان . فهل ثمة مثال يضارع هذا المثال فى تحويل واحدة من

أهم الأماجى ، وأعنف الإدانات للجنس البشرى فى الأدب كله ، إلى قصة يعشقها أطفال الروضة؛ ولكن مايجده الأطفال فيها من متعة كبيرة ، يشهد لسويفت بخيال خصيب، نظراً لما يتمتع به الأطفال من ملاحظة دقيقة للتفاصيل . ولقد كانت لمحة عبقرية فى الهجاء أن يدرك امرؤ أنه لا يحتاج إلا لتغيير المقياس كى يجعل البشرية جديرة بالاحتقار : فإذا صغرت الناس إلى درجة كافية بدت حكوماتهم وجيوشهم وأساطيلهم مثيرة للسخرية : وإذا حولتهم إلى عمالقة وأبصرتهم عن قرب رأيتهم يثيرون الاشمئزاز . أما القسم الثالث وهو الرحلة إلى لاپوتا والجزر الأخرى - وهو هجاء للفلاسفة والعلماء المعاصرين - فأقل إحكاما ، وإن كانت فيه لحظات من التناقض تمتعنا اليوم أكثر مما أمتعت أجدادنا (تخيل ماكان يمكن أن يصنعه سويفت بعلماء الذرة فى عصرنا!) وأما الرحلة الأخيرة إلى الهوتهوم والياهو فهى أشبه بكابوس يسيطر عليه كره البشر . وأشد منه فظاعة عودة جلفر إلى الوطن ، حيث لايطبق منظر زوجته وأسرتة ولا رانحتهم ، وكأن المؤلف يحملق فينا بعينى مجنون . والحق أنه كان كذلك . فقد بدأت الظلال تزحف ، وحوله الظلام الذى غشى ذلك العقل الأعلى العظيم ، قبل أن يأتى الموت بزمان طويل ، حوَّله إلى «أبله يتفرج عليه الناس» على حد تعبير الدكتور جونسون . وكثيراً ما قيل عن سويفت إنه رابليه آخر ، وإن كان أقل مرحاً من رابليه ، حتى أن فولتير يقارن بينهما فى كتابه «رسائل عن الإنجليز» ، ولكن هذه المقارنة تدل على خطأ فى فهم كلا الرجلين ، فكلاهما كان عبقرى فى الهجاء ولكنهما يقفان على طرفين متقابلين : فسويفت لم يكن كاتباً فكها ، ولم يكن منطلقاً أو متدفقاً بل صارماً وحاداً ؛ ولم يكن يعيش فى عالم مضحك ومضحك على نفسه فيه ، بل كان أشد كبرياء وتأقفاً - بسبب كبريائه - من أن يحب الحياة . لقد كان عقله رجولياً خالصاً ، وكانما لا أثر فيه لذلك العنصر الأنثوى اللطيف ، الذى يوجد شىء منه فى معظم الفنانين ؛ ولهذا ضاع شطر كبير من مواهبه العظيمة . ولعله لم يكن لينجو من الجنون فى أى عصر ؛ ولكن الحقيقة تظل باقية وهى أن هذه الشخصية العملاقة فى عصر العقل قد فقد عقله ، واختفى النور فى الظلام .

وكانت «معركة الكتب» واحدة من مخترعات سويفت الباكراة الساخرة ، وفيها يسخر من الجدل الدائر حول كون المؤلفين الفرنسيين أفضل من القدماء . وكانت القضية قد نوقشت فى باريس ، على مدى سنوات عدة ، وبحدة أكثر مما يستحق الموضوع ، بين فونتيل وبيرو (وهو نفسه صاحب القصص الخرافية الساحرة) وبوالو



وغيرهم . وقد أخذت هذه المعركة المضحكة مأخذ الجد خارج فرنسا ، فما دامت قد استطاعت أن تشغل الشعراء والنقاد والعلماء الفرنسيين فهي جديرة بأن يهتم بها كل المثقفين خارج فرنسا (عدا سويفت). فقد كان ذلك النوق الذي أشرنا إليه فيما سبق يُصدر من فرنسا ، وإذا كان قد عدل إلى حد ما - مع تقدم العهد - بفضل التأثير الإنجليزي في الأدب الألماني والأسكتلندي ، فقد بقي ذلك «النوق» طوال العصر دليلاً على سيادة الكلاسية الفرنسية ، إذ قرر ماليرب في مستهل القرن السابع عشر ويوالو من بعده ما يجوز وما لايجوز في الشعر؛ وأصبح للأدب وضع رسمي بتأسيس الأكاديمية الفرنسية على يد ريشليو ، وفرنسا آنذاك هي أقوى دولة في أوروبا . وبينما كان المنظرون الفرنسيون لفن الدراما يقررون مبدأ «الوحدات الثلاث» بون أن ينازعهم أحد ، كان مسرح راسين يظهر مايمكن عمله بهذه الوحدات ، كما سترى في الفصل التالي ، ودعى الكتاب والقراء خارج فرنسا - وقد استجابوا - أن يتأملوا كيف جعلت فرنسا من الأدب الذي كان قبل أشبه بمنظر طبيعي عريض مهوش ، حديقة منسقة ينعم في جنباتها السيدات والسادة .

وما كان ليقبل هذه القواعد الكثيرة ولا هذا الجو إلا الشعراء الصغار المدجنون والعالم لايريد شراء صفاراً مدجنين ، بل يفضل أن يستبدل بنظمهم نثرأ صريحاً . وربما استثنينا لافونتين ، فقد ننسى «قصصه» الأكثر طموحاً ، ولكننا لانزال نتذكر خرافاته المنظومة ، بل نتذكرها أحياناً بشيء من الحنان ، حتى وإن ارتبطت في أذهاننا بخصص اللغة الفرنسية في المدرسة . ولكننا إذا نحينا المسرح جانبا فالذي نسترجعه من عصر لويس الرابع عشر هذا هو النثر : لا من خلال خطب بوزويه في الجنائز ، ولا من خلال تأملات بايل وسان إفريمون ، ولا فنيلون (وإن كانت لديه «تليماك» ومالبرانث . كلا ، فالذين لايزالون يُقرعون خارج فرنسا هم غير كتاب الوزن الثقيل هؤلاء . إنهم أولئك الذين يصعب القول إنهم كانوا منقطعين للأدب بوجه ما . هناك سان سيمون العجيب ، الذي بدأ يكتب يومياته من سن التاسعة عشرة ، ومالبرث أن أصبح ملاحظاً لوذعا ومؤرخاً مدققاً ، حتى جاءت ذكرياته آخر الأمر - ولم تنتشر كاملة إلا في القرن التاسع عشر - بانوراما للبلابل الفرنسي لانتظير لها في ذلك العصر ولا في أي عصر آخر . وهناك مدام دي سغفنييه ، التي أعطانا حبها الشديد لابنتها مجموعة ثمينة من الرسائل ، تعد سجلاً للأحوال الخاصة خلال حقبة كاملة ، وليس ثمة ما يضارعه ، سواء استرحنا إلى الكاتبة أم لا (وثمة انقسام شديد في الآراء من هذه

الناحية). وهناك لابرويير وأخلاقه ، ذلك العمل الأصيل الذي لم يلبث أن ظهر له مقلدون كثيرون . ومن قبله ، وأحق منه بالشهرة - وقد نالها ولاسيما خارج فرنسا - لاروشفوكو صاحب «الحكم» التي لاتزال يتمثل بها في العالم الغربي كله ، ولكنها كثيراً ما يتمثل بها دون فهم تام لها أو لصاحبها ، فما كان مراده أن يقدم بياناً محكم الصياغة مؤيداً لموقف سوء الظن ، ولكنه كان يسير على آثار مونتيني ، وإن بطريقته الخاصة ، فهو يساعدنا على أن نتطلع في أنفسنا بدون تلك النظارات الملونة المكونة من حب الذات والتوهم والتناق . وما كان مراده أن يقدم تقريراً كاملاً عن البشرية ، وإنما عرض بذكاء وألمعية بعض الأعيب الذات ومرواغاتها . فهو حين ينبهنا مثلاً - ولم يعدُ الصدق - إلى أن مصائب أصدقائنا تقع من نفوسنا موقعاً لايشبه الكدر الخالص ، بل ربما كان فيه بعض السرور ، حين ينبهنا إلى ذلك لا يطلب منا أن نؤمن بأن الصداقة شيء لوجود له ، وإنما في الواقع نكره أولئك الناس الذين نسميهم أصدقائنا ، ولا ينكر أننا نتعاطف مع أصدقائنا ونحاول أن نساعدهم ، وإنما هو يعزى أمامنا ذلك الجانب من الإعجاب بالنفس ، والأنانية الضيقة ، الذي لايمكن أن يقاوم لحمة من الشعور بالرضى عند سماع ماحل بصديقنا من أذى . ودفعنا إلى الاعتراف بمثل هذه المشاعر، مهما تكن وقتية - وهذا مايفعله لاروشفوكو المرة بعد المرة - يجعلنا أكثر أمانة مع أنفسنا . وجدير بالملاحظة أن شتى الحكم عن النساء والحب - بوجه عام - تقع دون ذلك بكثير من حيث نفاذ النظرة ، بل قد نرتاب في بعضها ، فقد اكتشف لاروشفوكو حكمه عن طريق الاستبطان ، ويجب أن يعد من أساتذته الأوائل . وليست الفلسفة ولا الرياضيات موضوعاً لبحثنا هذا ، ولكننا لانستطيع أن نتجاهل ديكارت تجاهلاً تاماً . فم يقتصر أمر ديكارت على ما أضافه إلى هذين الموضوعين ، بل إنه استطاع بفضل أسلوب نثرى أصبح نموذجاً يحتذى لعدة قرون ، أن ينجح في إرضاء المؤمنين المقلدين وتشجيع الشكاكين في الوقت نفسه . وسار بليز پاسكال على أثره فأظهر عبقرية مدهشة في كل من الرياضيات والكتابة ، ولو أن طريقته المنفردة في الكتابة أقل صلاحية لأن تتخذ نموذجاً . فكتابه «رسائل من الأقاليم» ، وقد تضمن هجوماً على الآباء اليسوعيين يجمع بين السخرية الناعمة والتأثير المدمر ، و«الأفكار» الذي نشر بعد وفاته ، ولم يعن هو بإعداده للنشر قط ، كتابان يقرآن بإعجاب ، ولكن لايسهل تقليدهما . وكان پاسكال ضعيف الجسم ، دائم المرض ، ولم يكن زهده الشديد ليخفف عنه ، فمات قبل أن يبلغ الأربعين ، ويعد أن ضحى بمعظم المواهب التي منحه

الله إياها فى سبيل فكرته عن الله . ولعله هو أعظم مثال للشخصيات المطبوعة على تعذيب النفس، والتي تظهر غير مرة فى أدبنا الغربى ، وتترك دائماً بعض التأثير بفضل مآلئها من حدة التعبير . وأصحاب هذا الطبع يشعرون بالضياح التام خارج حظيرة الدين ، ويكاد القلق يدفعهم إلى الجنون وهم داخلها . فكل مايعنيهم هو الخلاص ، والله قد جعل للخلاص طريقاً أشبه بسباق موانع فظيع ، فيه فخاخ للعقل وشصوص مطعمة للحواس . وقد دفعت بأسكال قوة عقله إلى رفض كل محاولة للاقتراب من إله كنيسته بواسطة الاستدلال ، ومن ثم لم يكن أمامه إلا أن يقبل العقيدة - التي أرادها بحرارة - عن طريق الإيمان ، ذلك الإيمان الذى مافتىء يخوض حرباً مع عقله ، كابحاً بعنف الشكوك التي كانت تعذبه بأشد من آلام جسده المعذب . ومن ثم لم يكن بد من التضحية بكل شئ ، حتى أتفه المسرات ، حتى أقل متع الحياة ، حتى أصغر مظاهر الحب العائلى ، كى يسلم له هذا الإيمان بإله حوله هو إلى وحش . وكان مونتيني واحداً من الكتاب القليلين الذين استمتع بقراعتهم فى شبابه ، قبل أن يصبح الاستمتاع خطيئة . ولكنه وإن سما عقله فوق عقل مونتيني ، لم يكن يملك شيئاً من حكمته الفطرية ، التي رفضت أى فكرة عن تحمل دين الخطيئة عن آدم مع أرباحه المركبة حتى اليوم ، وقنعت بحمد الله على نعمه دون أن ترى فيها تحديداً دائماً ، وسلمت فى تواضع حقيقى ، لاحتياج إلى قميص الشعر ، بأن البشر لايمكنهم أن يبصروا إلا قليلاً داخل ذلك اللغز العظيم الذى يحيط بهم . أما أمثال پاسكال ، أولئك الذين يدأبون على تعذيب أنفسهم ، ولكنهم كثيراً مايكونون - مثله أيضاً - نوى مواهب عظيمة ، وقلوب شجاعة نبيلة ، فلن ينقطعوا عن الظهور ومقاساة العذاب حتى تدمير الذات أحياناً ، إلى أن تكتشف مدنيتنا الغربية ديناً يمكنه أن يحتوئها آخر الأمر ، إذ يمنحها قاعدة للفكر والوجدان ، ومنهجاً عريضاً للحياة .



## ٧ - المسرح

- ١ -

فى المسرح نأخذ من هذا العصر الكوميديا لا التراجيديا (إلا إن كنا فرنسيين ؛ وسيكون للتراجيديا الفرنسية مكان فى هذا الفصل). فروح العصر بأسرها تؤيد الكوميديا : كلاسيتها ، عقلانيته ، تفاؤله المستبشر ، النظرة الاجتماعية إلى الفن ، تفضيل العام والمجرد ، الشك فى العقل الباطن والخوف منه ، الثقة المطلقة فى العقل الواعى - كل ذلك يخلق جوا صالحاً لازدهار الكوميديا ، فى حين لا تستطيع التراجيديا كما يعرفها معظمنا - أن تقدم سوى محاكاة هائلة لنفسها . وإن تراسى فى ذلك شك فمن السهل إثباته ، فكم مسرحية تراجيدية كتبت فى هذا العصر تستحق مكانا فى المسرح العالمى؟ وكم مسرحية كوميدية؟ ما إن نطرح هذين السؤالين حتى يتبين على الفور أن هذا العصر كان عصرأ للكوميديا . فنحن اليوم نرحب بابتسامات أولئك المؤلفين نوى الشعور المستعارة لا بدموعهم .

ومن سوء حظ المسرح أن الخشبة المرنة السهلة الحركة التى استخدمت فى العصر الإليزابيثى اختفت إلى الأبد . ولم يبق منها فى المسرح الإنجليزى إلا الإفريز الأمامى الذى استمر حتى القرن الثامن عشر . لقد أصبح المسرح الأوروبى ملتزماً بطريقة «الصورة المؤطرة» فى الإخراج ، التى تعتمد على مناظر مرسومة خلف شىء يشبه العقد فى المقدمة . وقد ظل معمارو المسرح ومهندسو المناظر الإيطاليون طوال القرن السابع عشر ولبعض الوقت بعده هم المطوليين والمؤثرين أكثر من غيرهم . ولكن الأوبرا - لا الدراما التى تعتمد على الكلام - هى التى شجعت على المبالغة فى المؤثرات المسرحية واستخدام «الأجهزة» . فالتراجيديا العادية والكوميديا العادية لاتتطلبان الكثير من المناظر . أما التراجيديا التى تخضع للقواعد - كما سنرى - فكانت أحداثها جميعا تدور فى مكان واحد : «بهو» مبهم العالم . وأما الكوميديا فكانت تتوسع قليلاً ، ولكنها تقع غالباً بغرفة واحدة فى منزل ، أو ميدان عام ترى فيه الشخصيات الرئيسية وهم يدخلون منازلهم أو يخرجون منها . وقرب نهاية هذه الحقبة

أخذ كتاب المسرح يطلبون زيادة فى تغيير المناظر ، وكانت معظم دور التمثيل الحديثة أكثر اتساعا ، كما تزايد اعتمادها على تشجيع الجمهور ، ولاسيما الطبقة الوسطى ، التى لم تكن مفرمة بالتراجيديا الشعرية ولا بالكوميديا المفرطة الصنعة ، ولكنها أبدت ميلاً ملحوظا للمسرحيات العائلية العاطفية . ويظهر الإحياء المطابق الدقيق للعروض المسرحية التى تميز بها القرن الثامن عشر - كهذه التى قدمت على المسرح الملحق بالقصر الصيفى فى دورتنجهولهم على مقربة من سنكهولم - أن الفارق الرئيسى بين ذلك المسرح ومسرحنا اليوم هو فى الإضاءة ، التى تبدو فى عيوننا غير مناسبة إطلاقاً ، فلم يكن الضوء شحيحاً فى دور التمثيل فقط ، بل لم يكن ثمة فرق يذكر بين الإضاءة فى الصالة وعلى خشبة المسرح .

ولعل الأذن كانت تقوم بعمل أكبر ، عندما كانت العين غير مدللة . فالشواهد التى بين أيدينا توحى بوجود أسلوب سمعى عظيم فى فن التمثيل . (يقال إن راسين حوّل مسرحياته من شركة موليير إلى مناقسيهم فى دار بورجونى ، معرضاً نفسه للاتهام بإنكار الجميل ، لأنه رأى عند هذه الشركة الأخيرة أسلوباً أرقى فى الإلقاء - حسب تقديره - أى أكثر فخامة ورنيناً). وقد أصبحت جميع الألوان النسائية - فيما عدا أنوار العجايز المضحكات - تقوم بها ممثلات . ومن الواضح أن شهرة الممثلات الأول لم تكن تعتمد على جمالهن ولا على نفوذ حُماتهن بل على قدرتهن التمثيلية فحسب ، ولدينا وثائق كثيرة تدل على ذلك . وقد حرمت واحدة من أقدرهن ، وهى أدريان لكوفرير التى توفيت سنة ١٧٢٠ من أن تجهز وتدفن كامرأة مسيحية ، مع أن ممثلة إنجليزية - آن أولدفيك - كانت قد توفيت فى العام نفسه ، ودفنت فى مقبرة وستمنستر ؛ واتخذ فواتير من هذا التضاد موضوعاً لهجوم عنيف على الكنيسة . وبعد ثمانى عشرة سنة أصر فولتير حين قدّم فى مسرحيته «سميراميس» بعض مناظر المجموعات والمؤثرات المسرحية على إخلاء خشبة المسرح من الأعيان الذين كانوا إلى ذلك الوقت يتخنون مقاعدهم فوقها . ولاشك أن هذه العادة كان لها بعض التأثير فى الأدب المسرحى الفرنسى . فالمؤلف الذى يعلم علم اليقين أن ممثليه سوف يكونون محاطين بمجموعة من الوجهاء يتضاحكون ويستهنئون سوف يحرص أشد الحرص على مراعاة القواعد ، وسوف يسأل نفسه عند أى موقف أو مشهد هل سيبدو فيه أحق ، وإن يكون حريصاً على أن يعبر عن فكره بإخلاص زائد . والخلاصة أن هذه العادة التى استمرت فى فرنسا أكثر من غيرها ، عادة إجلال نوى الوجاهة من بين الجمهور على خشبة

المسرح ، لم تكن لتسقط الكوميديا الهجائية ، ولكنها شجعت على بقاء التراجيديا سائرة على النهج ملتزمة بالشكل ، بعيدة عن الذاتية والمغامرة . فهي أخرى بأن تؤكد الروح العامة السائدة في ذلك العصر .

وكان المفروض أن القواعد المشار إليها فيما سبق مبنية على كتاب أرسططاليس «فى الشعر» ، وفيه تحليل لفن التراجيديا عند سوفوكليس . وقد أجمع كتاب المسرح الفرنسيون فى الربع الثانى من القرن السابع عشر ، وفى مقدمتهم ميريه ، على اتباع هذه القواعد ، وأهمها الوحدات الثلاث : وحدة الزمان والمكان والفعل (والأخيرة فقط هى التى نص عليها كتاب الشعر تحديدا) . فالمسرحية التى تلتزم بالوحدات يجب أن تطوّر فعلاً واحداً ، ومن ثم لايجوز أن تحتوى على عقدة ثانوية ، ويجب أن تستخدم منظراً واحداً ، والأمثل ألا تعرض مدة من الزمن تتجاوز تلك التى يستغرقها التمثيل نفسه . وهنا ينبغى أن يلاحظ أنه من الخطأ افتراض - كما يفترض بعض النقاد - أن هذه الوحدات الثلاث تكلف الكاتب المسرحى عنتا ، فكثير منا كتبوا للمسرح الحديث مسرحيات تنطبق عليها هذه الشروط انطباقاً تاما . والحق أن المؤلف المسرحى إذا أراد أن يعمق تأثير الحدث الواحد المتطور - والمثل الأعلى فى ذلك هو «أوديب ملكا» لسوفوكليس - فإن الودعتين الأخيرتين ، وحدتى الزمان والمكان ، تساعدانه فى ذلك كثيرا ، إذ تمنعان أى تراخ أو خفض للتوتر . وإنما أخطأ المنظرون الفرنسيون حين حاولوا أن يجعلوا من هذه الوحدات شروطا ملزمة لكل مسرحية جيدة ، مع أنها إن نفعت فى نوع من المسرحيات قلن تكون إلا عيبا على أنواع أخرى . وإذا أضيفت إليها قاعدة أخرى للتراجيديا ، وهى أن الفعل العنيف يجب ألا يعرض على الجمهور ، بل يوصف له فقط ، تبين أن المنظرين لم يعملوا على السمو بالتراجيديا وتخليصها من الشوائب كما توهموا ، بل جعلوا من شبه المستحيل كتابة تراجيديا على شئ من القوة والجلال .

ولعل المشاهد لكثير من التراجيديات الفرنسية كان فى مقدوره أن يظن - كما أشار شليجل - أن ثمة أفعالا عظيمة تجرى ، ولكنه اختار مكاناً غير مناسب لرؤيتها . وزيادة على ذلك فإن استعمال منظر واحد مهما تعددت الشخصيات العظيمة التى تدخل فيه ، كان معناه المحافظة على وحدة المكان بتضحية المعقول والمقبول . فإما أن يكون المنظر بهواً غامضا مبهما لا يخص أحداً وإما أن تلتقى الشخصيات ويفضى بعضها إلى بعض بأنق الأسرار فى أغرب الأماكن . ثم إنه لما كانت ثمة أحداث كثيرة لايمكن عرضها بل يجب وصفها ، فقد كان من الضروري أن تزود الشخصيات

الرئيسية بأهل الثقة الذين كانوا عادة أشخاصاً بلا ملامح ، لاشغل لهم إلا أن يسمعوا ويتعجبوا ؛ وكان لابد من رسل ، لقيمة لهم كشخصيات ، كى يبلغوا النبأ السيئ . ولذلك فقد وقع فى كثير من المسرحيات أن كان نصف الشخصيات المسرحية دمي . ولم تكن وحدة الزمن أقل تضييقاً على المؤلف ، فإن لم يكن واسع الحيلة جداً فقد كان يلزمه أن يمتد الوقت بينما يعمل أيضاً على دفع أزمة حتى تلاصق أخرى ، وبذلك يبدو تسلسل الحدث غير مقبول ولا معقول . وقد كان فى مقدور سوفوكليس مثلاً ، إذ يصور منظرًا مثقلًا بالندى ، أن يأتى بالمصائب والفظائع متلاحقة متراكمة حتى يستحوذ علينا ويملأنا بالرهبة ؛ ولكن محاولة التوصل إلى مثل هذه الوحدة والتسارع على مستوى السلوك الدقيق المهذب يمكن أن تبدو أقرب إلى الكوميديا منها إلى التراجيديا . والحق أن أى تراجيديا على قدر من السعة والعمق تتطلب على التحديد ما حاولت هذه القواعد الكلاسيكية الفرنسية أن تحرمه عليها : جواً كثيفاً غنياً ، ينتمى إلى العالم التراجيدى الذى استطاع شكسبير دائماً أن يخلقه ؛ أفراداً متميزين عوضاً عن النماذج التى تنتمى إلى الكوميديا ؛ تفاصيل محسوسة دالة ، زراً أو منديلاً أو قاراً ، لامنتظراً أظلى منها بعناية ؛ رجالاً ونساءً ، أفعالاً وواقف ، فيها شئ فطرى فوق الزمن ، لاتوحى بمواقف وسلوكيات لدى فئة من المجتمع فى زمن معين .

صحيح أن القواعد كانت تكسر دائماً . وقد انتقد بيبير كورنى لأنه كسرها فى «السيد» ، وهى المسرحية التى صنعت بداية الحقبة العظيمة للمسرح الفرنسى سنة ١٦٣٦ ، ود بنيت هذه المسرحية الشهيرة على أصل أسباني ، وصنفت تحت نوع الكوميديا التراجيدية ، لأنها تنتهى نهاية سعيدة ، ولكن كورنى أتبعها ببعض تراجيديات خالصة ، تحول فيها إلى موضوعات رومانية ، وأصبح العضو المقدم فى جماعة من المؤلفين المسرحيين التراجيدين ، بينهم دى ريبه ويوترو . وثمة حقائق معنوية عن كورنى يمكن أن تساعدنا على فهمه . لقد كان منشؤه فى نورماندى ، من أسرة اشتغلت بالقانون ، وكان هو نفسه قاضياً فى روان ، وكان فيه جفاء وانقباض ، فلم يجد راحة نفسه قط فى باريس أو فرساي . وكان فى «كورنى العظيم» كلاسيكية أصيلة بالمعنى الرومانى القديم ، فالأفكار السامية عن الواجب والوطنية فى مسرحياته لاتتحصن فى كونها حيلة مسرحية لخلق أزمات تراجيدية ، بل هى جزء من الإنسان نفسه . لقد كان رجلاً قانونياً ذا نزعة رومانسية ، ينحدر من أرومة تعودت أن تأخذ نفسها بالشدّة ، ولكنه كان بسبب نزعته الرومانسية لايطمئن إلى القواعد قط ، ولم



يستطيع أن يسخرها لخدمته كما استطاع راسين . ولاشك أن كورنى لو عمل فى مسرح أكثر تحرراً لكان إبداعه أعظم ككاتب مسرحى ، أما الواقع فهو إحساسنا بأن الشاعر فيه ينتظر المسرحى حتى يرفع إحدى الشخصيات فوق منصة ، لتتعلق الشخصية والشاعر بأبيات فخمة مججلة رنانة ، لايزال الرجال الفرنسيون نوا الهمة يذكرونها كقرع الطبول و زئير الأبواق . وإذا لم تشتعل حماسة الشاعر فكثيراً ما يترك لدينا شعوراً بأن ليس ثمة شىء يحدث . ولكن كورنى كان يملك حساً صابقاً بالمسرح ذاته ، وقد كتب كوميديية جيدة واحدة على الأقل ، وهى «الكذاب» ؛ أما مسرحياته الأخيرة ، وهى كوميديات تراجيدية أو ميلودراميات رومانسية ، أهملت زمناً طويلاً على أنها سقطات رجل تتقدم به السن ولا يلقى ما يرضيه ، فإنها الآن موضع اهتمام أساتذة الأدب المسرحى . ولكن مكانته عند جمهور القراء ورواد المسرح فى فرنسا كانت دائماً أعظم منها لدى أى جمهور آخر خارجها .

ومثل هذا يصح أن يقال أيضاً - بل إن التضاد يبدو أكثر حدة - بالنسبة إلى نديد كورنى الذى كان أصغر منه سناً وأعظم نجاحاً : جان راسين . ولا يشترك هذان الكاتبان المسرحيان فى شىء غير ذلك . كان راسين شخصية أكثر مرونة ودهاء (وإن لم تكن جديرة بالإعجاب) ونال حظوة لدى البلاط ، وعندما بلغ الثامنة والثلاثين ترك المسرح وأصبح مؤرخ الملك ، فانقطع عن كتابة المسرحيات إلا اثنتين كتبهما لفتيات مدام مانتينون فى سنت سير ، وتعد ثانيتهما - «أتالى» الآن إحدى رواثه . وكان راسين قد درس الكتاب الإغريق واللاتين فى شبابه ، فاستغل معرفته بالأساطير اليونانية أكمل استغلال فيما بعد . ويتشجيع من بوالو لم يتمرد على القواعد بل حرص على أن يهذبها لتتناسب غرضه ، فإذا ما كان قيوداً عند كورنى يصبح عند راسين وسائل لتحقيق نوع من قوة التأثير تميز به . وهكذا أصبح - وما زال - سيد التأليف التراجيدى فى الأدب والمسرح الفرنسيين . وهنا يجب أن نخالف عن طريقة النقاد الفرنسيين ، رغم اعترافنا بعبقريه راسين . ولا يقتصر هذا الخلاف على أنهم يجنون فى كل ماكتبه جمالاً شعرياً أسراً لاتسمعه أذاننا الأجنبية ولا تبصره عيوننا ، فذلك أمر يسهل فهمه ، ويصدق على شعراء كثيرين فى لغات كثيرة . إنما حقيقة الخلاف أن مواطنيه يجنون فى مسرحه إحساساً تراجيدياً عميقاً وفريداً ، لا يمكننا أن نجده نحن، مهما أخلصنا النية وتجردنا من الرغبة فى شن الحرب من أجل شكسبير وسائر شعرائنا التراجيديين . وبما أنه لا يوجد على الأرجح كاتب كبير آخر اختلفت شهرته

خارج بلاده عنها داخل بلاده إلى هذه الدرجة ، وبما أن الزمن لم يفلح كثيراً فى سد هذه الفجوة ، فقد يكون من المتع والمفيد أن نلخص الحجج التى يوردها المؤيدون والمعارضون حول كون راسين شاعراً تراجيدياً فحلاً .

يهيب بنا أصدقائنا الفرنسيون أن نتأمل اقتصاده الرائع فى الوسائل ، ولعله بلا نظير فى هذا ، فهو لا يرفع الستار إلا عندما تحين ساعة الأزمة ؛ وكذلك قدرته على أن يخلق أكبر قدر من الشعور التراجيدى العميق بأقل قدر من الفعل العنيف - أو بدون فعل على الإطلاق إن لزم الأمر ، كما فى «برنيس» ، التى لاتصل إلى مستوى «فيدر» عند تمثيلها على المسرح ، ولكنها تعد أعجب انتصار حققته طريقته . ففى «برنيس» لا يموت أحد ، ولا يشهر سيف ولا خنجر ، ولا يجار صوت غضباً أو يصرخ رعباً . إن الملك أنطيوخس ، صديق الإمبراطور الرومانى تيتوس وتابعه وضيغه ، كان فى وقت من الأوقات عاشقاً لبرنيس ملكة فلسطين ، وما زال يحبها ، ولكنها تحب تيتوس ، وتيتوس يحبها إلا أنه عازم ألا يتزوجها لأن واجبه نحو روما يمنع مثل هذا الزواج ، فيسألها أن ترحل عنه فى صحبة أنطيوخس.. وتستسلم حزينة لقراره ولكنها تتوسل إليه أن يدعها تذهب بدون أنطيوخس ، معلنة أن ثلاثتهم يقدمون للعالم أقصى مثل للحب المحروم . إنها انتصار للتراجيديا الكلاسيكية فى أتم صورها نقاء ، ففيها مناسبات لاتحصى للتعبير الحزين عن عمق الحب . ولكن هل يبدو لغير الفرنسيين منا ، ونحن لاتأسرنا إيقاعات راسين وتلميحاته ، أنه يدع يمثل هذا الفن التراجيدي عظمة معتمداً على اللغة فحسب؟ إنها لاتبدو كذلك . فقد ذهب النقاء بشئ كثير . فأتين هو «الفعل العظيم» الذى تفخر به هذه المسرحية الكلاسيكية؟ هل تيتوس هذا إمبراطور رومانى ، وهل برنيس هذه ملكة؟ أين روما - تلك المدينة الهائلة الصاخبة الكثيرة المطالب فى ذلك البهو الهادئ بضوئه الخافت؟ وأين العالم الحسى القاسى القطيع الذى تحكمه روما الإمبراطورية؟ إنه غير موجود هنا ، حيث نشعر بأننا فى دهليز من دهاليز قرساي ، ننصت إلى ثلاثة من رعايا لويس الرابع عشر ، فيهم حساسية وحزن. وقد يعترض أنصار راسين بأننا نريد إذن نوعاً آخر من التمثيل ، وأننا يجب أن نحاول فهمه وتنبؤه فى الحدود التى وضعها لنفسه ، وأن المنظر الذى يعرضه قُصد به أن يخلو مما يشغل الحواس حتى يستطيع أن يعبر عن أخفى نبضات الروح وآخر ومضات الأمل وأحلك أعماق النفس ، أحيانا بجملته لأفنته وأحيانا بنعمة توحى بالعجب والرهبة . فإذا سلمنا لهم بهذا كله فنحن إذن مخطئون - هكذا يقولون لنا - إذ نأخذ عليه أنه لايسمح لنا بأن نرى شبكة القدر تطبق

على ضحاياها وأن الستار يرفع بعد لحظة القمة التراجيدية بمدة طويلة ، كما يحدث مثلاً عندما تكتشف فيدر لأول مرة أنها تحب هيووليس ، وأن الشخصيات تبدو ثابتة على مواقعها التراجيدية منذ وقت مبكر جدا ، فهو بهذه الطريقة يضطرننا إلى أن نصفى ونكتشف أعماق الشخصيات ، بما أن المنظر قد جرد من الحركة والشوق إلى المعرفة . وهكذا يمكن أن «تظل المناقشة مفتوحة» ، كما يقولون كثيراً عن المجالس النيابية . فاما الذى لاشك فيه فهو أن راسين قد قدم لخلف بعد خلف من الممثلات الفرنسيات العظيمات أدواراً تتطلب كل مالدى الممثلة التراجيدية من براعة ، وإلى أجيال من النقاد الفرنسيين شخصيات ومواقف وأبياتا تدعوهم إلى إظهار آخر مالداهم من قدرات تحليلية .

ويعد اعتزال راسين الميكى العمل المسرحى أصبحت التراجيديا فى أيدي كتاب أقل شأنا ، أمثال لاشايل ، ولا فوس ، والطفل المعجزة لاجرانج شانسيل ، وكرييون ، الذين هبطوا من القمم الكلاسيكية الجرداء إلى سفوح الميلودراما والفواجع السهلة . وكان فولتير أفضل من كرييون كثيراً ، ولكن نجاحه الهائل فيما ظل يعد تراجيديات شعرية لا يؤهله لأن يوضع مع كورنى وراسين فى صف واحد . وقد كان كثير النشاط والإثارة فى عمله المسرحى حتى آخر عمره الطويل ، ولكنه أدخل فيه شيئا من نوق الاستعراض - وكان حازقاً على الخصوم فى ابتكار مناظر لافتة لمسرحياته واصطناع مؤثرات مسرحية جديدة - أكثر مما أضاف إليه من خيال شعرى وتمثيلى أصيل . ويمكن أن يقال عنه إنه كان يملك فهما كاملاً للمسرح على المستوى الأدنى ، ولم يكن يفهم شيئا فيه على أى مستوى أرقى . وإن تجد أشد غباء من إنسان نكى يقحم نفسه فيما لا يحسن ، وهكذا كان نقد فولتير لسوفوكليس وشكسبير شديد القباء . ولكنه أحدث فى المسرح تجديدات محسوسة ، إذ أدخل «اللون المحلى» فى الأعمال المسرحية ، وحول التراجيديا التقليدية المنحدرة إلى ميلودراما رومانسية لاتخلو من ومضات شبه فلسفية ، ولكننا مهما نتعاطف مع أهدافه أو نعجب بذكائه وشجاعته قلن نستطيع أن نجعل من هذا المهرج العبقري واحداً من شعراء العالم التراجيديين .

وإنها لراحة أن نتحول إلى الكوميديا ، فهي أقرب كثيراً إلى روح العصر . وهنا لانختلف مع النقد الفرنسي ، فمكانة موليير العالية ليست محل جدال . إنه واحد من كتاب العالم الكوميديين العظام ، أما في الكوميديا الكلاسية المصنوعة فإنه لا يضارع . وهذه الكوميديا لاتعتمد على الفكاهة (ولو أن موليير كان فكها) بل على الهجاء اللاذع ، ولاتحاول أن تبدع شخصيات كوميدية ضخمة كاملة الأبعاد كما فعل شكسبير بشخصية فولستاف ؛ فإنها لاتوحي إلينا بسخافة الحياة ذاتها ، بل بأن هناك أنماطا معينة من البشر يتصرفون بطريقة معينة خارجة عن المعقول وهؤلاء يستحقون أن نضحك منهم . فهذه الكوميديا الكلاسية تنتمي إلى عصر ينظر إلى نفسه - في كل الأمور المهمة - نظرة جادة . ولا ينبغي أن ندهش لأن قولتير بعد أن طوف بفرقته في الأقاليم اثنتي عشرة سنة عاد إلى باريس ولم يلبث أن نال رضى لويس الرابع عشر ورعايته . فطالما بقى الكاتب المسرحي بعيداً عن موضوعات خطيرة معينة فقد كان يقوم بعمل يريد الملك أن يقوم به أحد ما ، فهو يدخل السرور على نفسه وزيادة على ذلك يقوم أخطاء المجتمع الذى يحكمه . ولعل ألوان التصنع والادعاء التى فضحها موليير فى أول مسرحية حققت له نجاحاً كبيراً - «مضاحك العظمة» - كانت تبدو للويس نفسه فى وقت من الأوقات سخيفة أيضاً . وقد جلب موليير على نفسه ، بهجائه ، عداوة الكثيرين ، وكان له - كممثل ومدير فرقة - منافسون كثير ، وكانت رعاية الملك هى حصنه الحصين من كل هؤلاء . على أن مسرح موليير لو كان قد وجد فى مجتمع أكثر حرية ، ولو أنه لم يكن يكتب وملك مستبد ينظر من فوق إحدى كتفيه - إن صح هذا التعبير - والكنيسة تنظر من فوق الكتف الأخرى ، لكان من المحتمل جداً أن يتحفا بكوميديات تراجيدية أكثر نقاذا وعمقا من أحسن المسرحيات التى قدمها لنا . فقد كان رجلاً جاداً قوى الشعور بالمسؤولية ، لا كوميدياً مهذاراً ؛ وكان مرهقاً بالعمل إلى درجة مهلكة ، إذ كان مؤلفاً ومديراً وممثلاً ، وكان معتل الصحة دائماً ، ولديه زوجة شابة فى الفرقة لاترحمه . ومن أدل الأشياء على شخصيته أنه أصبر وهو على شفا الموت أن ينهب إلى المسرح ليمثل ، قائلاً : إن ثمة خمسين شخصاً يعتمدون فى معاشهم على ذهابه ، وقد مات فى آخر تلك الليلة ، وكانت المسرحية هى «مريض الوهم» .

ولم يكن قد جاوز الحادية والخمسين عند موته ، وقد ظل سنين طويلة يعمل ليعبق مسرحه سائراً ، ويدفع عن نفسه هجمات بغير عدد ، ويقدم أنواعاً شتى من التسلية ، لم تقتصر على المسرحيات العادية بل شملت أيضاً ما يصح أن نسميه بلفة اليوم «كوميديات موسيقية» ، فيها غناء ورقص ، وكان يقدم عروضه أحياناً للبلابل وحده وأحياناً للجمهور . وموضع العجب أنه استطاع أن ينجز كل هذا الذي أنجزه . وكان لعظمته وجهان ، فوجه من حيث كونه مؤلفاً مسرحياً ، دون إضافة شيء آخر ، وجه من حيث كونه مثلاً يحسن التعبير . وكان إبداعه في الكوميديا المصنوعة خصباً ومتفناً ومبتكراً إلى درجة مذهشة . ويمكن أن يقال إن مؤلفي الكوميديا طوال المائة السنين التالية كانوا يعيشون من خيره ، فقد كان مما يثير العجب افتقار الإبداع في التأليف المسرحي في تلك الفترة ، وخصوصاً إذا قورنت بالفترة السابقة عليها أو بالمائة والخمسين عاماً الأخيرة . كان أولئك الذين يقتربون على كتابة حوار ذكي عاجزين فيما يبدو عن اختراع عقدة مبتكرة أو حتى موقف جيد أو موقفين . فكانت العقد والمواقف والمناظر تستعار دائماً دون أن يذكر مصدرها . وقد كان مولير مثل شكسبير يلتقط أى قصة أو فكرة يجدها صالحة ، ولكن ما يخرجها أخيراً هو إبداعه الخاص . وكان في استطاعته أن يخلق كوميديا صالحة بل رائعة من لا شيء ، أو قريب من لا شيء ، من بدعة أو سرعة أو ربما من نقد مسرحية سابقة ، إذ كان يجمع بين سعة الخيال والاعتدال على رسم تفاصيل المنظر . وقد أفادته إدارته لفرقة مسرحية واشتغاله سنين طويلة بتسليّة كل فئات الناس ، فهو بارع في استخدام الحيل المسرحية ، وكل خط عنده يترك أثراً ، وكل منظر وكل نطق يصيب هدفه . وعندما أثار كونجريف دهشة قولتير واستنكاره بقوله له إنه يعد نفسه سيّداً ورجل مجتمّع لا مؤلفاً مسرحياً ، كان يقول الحقيقة عن نفسه فيما يتعلق بالتكنيك ، فقد كانت كوميدياته رغم ما فيها من ذكاء وبراعة في القول أقرب إلى أعمال الهواة بسبب تشوش أحداثها ، ولو شاهدها مولير لأشعر منها ، فهو الصانع العظيم .

هذه حقيقة مهمة ، ولكنها لو كانت هي كل شيء لما كان مولير الذي اشتغل بالكوميديا في ظل تقاليد محددة ضيقة عفا عليها الزمن إلا الأهر بين جماعة من كتاب المسرح شبه منسية . إنما رفعه فوق عصره ويميزه عنه صفاته الشخصية ككاتب . فهو هجاء له خصوصيته : وما يميزه هو تلك الصفة النادرة بين الكتاب والتي يمكننا أن نسميها حرارة الفكر السليم . إنها صفة تنتمي إلى الحكمة لا المهارة ، وهي مركبة من

مزيج معتدل من القلب والعقل . فليس ثمة عاطفية مسرفة عند موليير ، وكذلك لن تجد عنده تعاضلا فكريا مجرداً من الشعور . ونقده للحياة – وكل مسرحياته نقد للحياة ، فيما عدا التفاهات الهزلية – تصدر عن مركز هو نفسه توازن مطمئن وإن كان دقيقا . وهذا مايمكنه من أن يرى السخافة والادعاء والنفخة الكاذبة والتشبيب بالرأى مائلة من أول وهلة ! فيمكنه أن يقول مع كلينت في «طرطوف» إنه «لاينخدع بكل هؤلاء الشكلايين» . وبعض نقاده ينبغي أن يعدوا ضمن الشكلايين ، فهم يستطيعون فهمه عندما يسخر من نساء المجتمع المتكلفات ، والمتحذقات ، والشيوخ البخلاء ، والبورجوازيين الأغنياء الذين يحاولون أن يتشبهوا بالمجتمع الراقي ، وسائر فرائسه التي لا يخفى أمرها . ولكنه لا يكاد يقترب منا متعبا الحماقة بمزيد من الحذر والخفة حتى يعجزوا عن فهمه . هكذا وجد شليجل «عدو البشر» مسرحية مملة ، ووصفها بأنها غير معقولة لأن ألسنت ، حسب رأيه ، ماكان ليقع في غرام سليمين ولا ليتخذ فيلينت صديقا . وهذا خطأ في فهم المسرحية . فالسنت ليس بطلا مثاليا ولكنه شخصية أخرى تميل إلى التشبيب برأيها ، وشغفه المسرف بالنقد الجارح والصراحة الغليظة كشف سليمين بالتأمر والاعتياب . فكلاهما أناني . وتعلقة بها أمر لا يثير الدهشة ، فهو يمكن أن يحدث في أى مكان إلا في عقل ناقد ألماني . على أن المسرحية – في مستواها الخاص – غير «متعددة المعنى» ولا ملتبسة ، فما يقوله موليير هو أن الإنسان يمكن أن يكون – بوجه عام – على حق ، ولكنه يدفع نفسه إلى الخطأ حين يتشبيب بما يراه حقا . أما مسرحيته عن تون جوان فيمكن أن تنتهم حقا بالتباس المعنى ، وإن كان معظمها على مستوى واحد ، وكئن موليير لم يكن واثقا من المدى الذى يمكنه أن يمتضى إليه ؛ ولكنها تبدو للبعض منا أمتع من «طرطوف» وإن كانت هذه أقوى تأثيراً على المسرح . ويستهن شليجل كذلك «نزعة التعليمية الهجائية البعيدة عن روح الكوميديا كما تظهر مثلا في هجومه المستمر على الأطباء والمحامين...» وشليجل مهم لأنه يمثل أكثر من غيره رد الفعل الرومانسى ضد موليير والكوميديا الكلاسية ، ولكن هذا النقد معناه أننا نلوم موليير على قيامه بما كان العصر وأسلوبه التمثيلي يتوقعان منه أن يقوم به . أما عن الأطباء والمحامين ، الذين يدعون الناس لهجائهم في كل زمان ولم يكن من الممكن مقاومتهم في القرن السابع عشر ، فإن حذقتهم وغرورهم وادعائهم هي التي تجعلهم أهدافا مغرية للهجاء .

ومن الحق أن موليير يضرب بشدة في بعض الأحيان ، ولا يرحم الأفراد دائما ، وقد تلقى هو نفسه ضربات كثيرة ، سواء أ جاءت من الحياة أم من مناقسيه الشعراء

والممثلين . ولكن ما يومئ إليه شليجل من أن هجاء ينم عن سوء التربية وسوء الطوية ، ويشويه نوع من الغرور البارد ، يبدو لنا مناقضاً لكل ما نشعر به نحو هذا الرجل وعمله . فإن ذلك الاتزان ، وتلك الحكمة الفطرية التي يتميز بها الهجاء المطبوع والكتاب الفكاهي ، يوجد بجانبهما دفء غير معهود ؛ لا أعني العاطفية أو رقة الإحساس ، بل نوعاً من العطف والتقدير لما يكمن في أعماق البشر من شعور بالكرامة والقيمة . هذا الشعور هو ما يحول النماذج الكوميدية المطلوبة في هذا النوع من التمثيل إلى شخصيات حقيقية ، ولو للحظات ، ومرة بعد مرة . وقد يكون الموقف أو البيت غير معقول ، ولكنه يلقي عليهم ضوءاً أكثر دفئاً ، كما هو الحال عندما تأتي هنريت أن يعانقها فاديوس لأنه لا يفهم اليونانية ، أو كما يكتشف جوردان في تلك اللحظة الشهيرة أنه لم يزل يتكلم بالثر منذ أربعين سنة . هناك هجاء كثيرون - أكثر مما ينبغي - لا يتركون لنا في النهاية إلا اقتناعاً مقلقاً بمهارتهم ، أما الجنس البشري الأحق فقد اختفى . ولكن موليير وإن أعوزه البريق الرومانسي ، وإن لم يترك في ذاكرتنا شخصيات أكبر من الحياة ، وإن كان منظره صادقاً في كلاسيته ، وكأنه لا يحتوى إلا على نكت تعليمية ، بل ربما بدا أشبه بحجرة عمليات لإجراء جراحات اجتماعية - رغم ذلك فإن شيئاً من الحكمة ، بل من الحكمة الدافئة ، راجعاً إلى العلاقات الواقعية بين الأزواج والزوجات ، والآباء والبنين ، إلى حياة العواطف الراسخة ، شيئاً من هذه الحكمة الدافئة يلوح كوهج النار على صفحاته أو في جنبات مسرحه . هنا قلب فرنسا الطيبة إلى جانب عقلها ومرحها ، وإنها لتحسن صنعا إذ تبوء موليير مكان الشرف ، مهما اختلفت الأنواق على الأدب المسرحي ، باعتباره كاتبها الكوميدى العظيم .

وبعد وفاة موليير بستة عشر عاماً انضمت إلى فرقته فرقة أخرى ، وانتقلت الفرقة إلى مسرح جديد ، وأصبح اسمها الكوميدى فرانسيز ، وكانت هناك فرقة واحدة أخرى مصرح لها بالعمل في باريس ، وهى الكوميدى إيتاليان . وكان الممثلون الإيطاليون يكادون يقتصرون في البدء على تقديم عروض الكوميدى دلارتى (الكوميدى المرتجلة) التي لم تكن تحتوى إلا على هيكل عقدة ، وكان الممثلون ، ومنهم كوميديون عظام ، يرتجلون الحوار ، وهم يمثلون في الغالب شخصيات انحدرت إلينا فيما عرف عندنا باسم «الهاركيناد» . ويرجع أن نجاح هذه الشخصيات كما كان يمثلها الإيطاليون هو الذي ساعد على تجميد الأدوار في كثير من الكوميديات الفرنسية الكلاسيكية : دور

الخادم الماكر ، والخادمة الحركة اللعّابة ، والعاشقين الشابين من طراز هارلكان وكولومبين ، والشيوخ الماقتونين طراز پنتالون . وقبل نهاية القرن السابع عشر كانت الفرقة الإيطالية قد بدأت تقدم مسرحيات فرنسية ، ثم أغلقت لمدة تقرب من عشرين سنة إلى أن عادت تحت اسم الممثلين الإيطاليين الملكيين ، وكان المؤلفون الشبان الذين لايميلون إلى تقاليد مسرح موليير السائدة في الكوميدي فرانسيز يذهبون بمسرحياتهم إلى الفرقة الإيطالية .

وقد بدأ رنيار مع الإيطاليين ثم تحول إلى الكوميدي فرانسيز ، حيث بقيت بعض مسرحياته - ولاسيما «الوريث الوحيد» على القائمة إلى عصرنا هذا . وكان في الظاهر يتبع تقاليد مسرح موليير ، مع المبالغة المستمرة في تأكيد دور الخادم المحتال ، ولكنه حول الكوميديا إلى مهزلة صارخة ، معتمداً على إحداث جو من المرح الصاخب حتى يحمل الجمهور على التجاوز عن شطحاته غير المعقولة . أما لوساج ، مؤلف رواية «جيل بلا» ففي كوميدياته قدر من التماسك يفوق كثيراً ما عند رنيار ، ومسرحيته «نتيركاريه» التي تقضع رجال المال النصابين في أوائل القرن الثامن عشر ، هي أجدود كوميديية فرنسية في زمانها ، وإن لم تكن لها شعبية كبيرة نظراً لصعوبتها ولأن شخصياتها - وهم سلسلة طويلة من الخادعين والمخدوعين - غير محبوبين كثيراً على الأرجح . والحدث فيها أكثر تعقيداً من معظم الكوميديات الفرنسية الكلاسية ، مع إحكام وصرامة في الحركة ، لاتتخللها ومضة من العاطفة ، تلك العاطفة التي حلت محلّ الهجاء القاسي عند ماريغو ، وقد جاء بعد لوساج بقليل ، واختار أن يعمل مع الإيطاليين الذين كانوا أقل تمسكا بالتقاليد وربما أكثر رهافة أيضا . على أن عاطفية ماريغو كانت تختلف عن تلك العاطفية الدامعة التي أخذت تغزو المسرح من خلال كوميديات لاشوسيه وغيره . لقد رفض ماريغو ، بحساسية تكاد تكون أنثوية ، ذلك المزاج الهجائي الرجولي الشديد الصلابة ، والذي كان سائداً في الكوميديا الكلاسية ، وأبرز أنوار الممثلات الشابات ، واصطنع أسلوباً شخصياً غريباً (اسمها النقاد ماريغوداج) يعبر به عن الكرو والفر بين المحبين الشبان ، وهم غالباً متتكرون في أشكال عجيبية . وكانت حصيلة ذلك - وقد أثرت في القرن التاسع عشر أكثر من القرن الثامن عشر - شيئا أشبه بكوميديا مرتجلة سيكولوجية .

وقرب نهاية هذا العصر في فرنسا كان كتاب المسرح الجدد - ولا استثنى ديديرو- قد هجروا الكوميديا الكلاسية ، وتحولوا - مستلهمين الروايات العاطفية



لرثشاربسون وغيره - إلى كتابة مسرحيات عائلية تعليمية دامعة كانت تسمى كوميديات لا لسبب إلا أنها - بالقطع - لم تكن تراجيديات . ثم إذا بالكوميديا القديمة تلمع وتتوهج للمرة الأخيرة وقد صبغت صياغة جديدة طازجة . وكان صاحبها هو بيبير أوجستان كارون ، الذى سعى نفسه بومارشيه . وكان إلى جانب هذا صاحب أشياء كثيرة : كان ساعاتيا ، وموسيقيا ، ومضاريا ، وعميلا ومغامراً سياسيا ، وكان شديد الجراءة والافتحام ، وذا فضل على المؤلفين المسرحيين ، لأنه كان من أوائل الذين حاربوا - بشيء من النجاح - للدفاع عن حقوقهم . وله كوميديتان شهيرتان ، نالتا شهرة مماثلة فى الأوبرا كذلك ، وهما «حلاق إشبيلية» و«زواج فيجارو» . وفكرتهما غير جديدة ، إذ إنهما ترجعان إلى كوميديا المؤامرات المالكوفة ، ولكنهما رسمتا وكتبتا بكثير من الحيوية والذكاء فشخصياتهما نماذج رفعت إلى مرتبة الأفراد ، وكل موقف فيهما مستغل إلى أقصى درجة ، وهما حافلتان بالنقد الاجتماعى الذى يمزج الجساسة بالمرح . وقد أبعدهما هذا النقد عن المسرح مدة من الزمن ، حتى إذا وصلتا إليه جعل لهما دلالة وقيمة خاصة رفعت من شأن بومارشيه كثيراً إذا نظرنا إليه ككاتب مسرحى فحسب .

والواقع أن جولبونى لم يكن أقل قسوة على الأرستقراطية التى كان يكرها كرها بينا ، وكان أكثر أصالة فوق كونه أغزر إنتاجاً بكثير ككاتب مسرحى . (فعندما كان فى البندقية تعهد بكتابة ست عشرة كوميديا فى سنة واحدة ، وقد فعل ، وبعض هذه الكوميديات يعد من أجود أعماله) . ويعد أن عين مديراً للمسرح الإيطالى فى باريس سنة ١٧٦١ كتب بالفرنسية كثيراً . وطبيعى أنه كان متفاوت الإنتاج ، ولكن أعماله الأكثر رسوخاً أعيد عرضها مرات كثيرة بعدة لغات ، وكانت إليونورا بوز العظيمة تحتفظ بمسرحيته «صاحبة الخان» على قائمتها . ويطلاته الشبابات فيهن حياة وشخصية أكثر من مثيلاتها فى الكوميديا الفرنسية الكلاسية . وهو بارع فى إبقاء مؤامراته فى حركة مستمرة ، وكثيراً ما تكون مؤامرة مبتكرة ، كما فى تلك الكوميديا التى تظل فيها مروحة تنتقل من يد إلى يد ، محدثة سوء تفاهم فى كل مرة . ولكنه ينتمى إلى الأدب المسرحى الإيطالى وإن أقام فى فرنسا ، ومات فيها فقيراً بعد الثورة .

استعداد المسرح الإنجليزي نشاطه في عهد تشارلس الثاني ، بعد أن أغلق في العهد الجمهوري . وقد منح تشارلس ترخيصاً لفرقتين تمثيليتين ، أصبحتا تضمان ممثلات لأول مرة . ولكنهما كانتا تقدمان عروضهما غالباً في البلاط أو للطبقة الراقية الصغيرة العدد مع من يلونون بها . لم تكن شمة عودة إلى المسرحى الإليزابيثى ، الراسخ الجذور في حياة الأمة ، ورغم اتساع النشاط المسرحى في إنجلترا المعاصرة فقد نشك في أن التمثيل قد استعاد في أى وقت من الأوقات تلك المكانة التي كانت له في مجده الأول. ومن المؤلفين المسرحيين في عهد عودة الملكية شادويل ، الذي تأثر بين جونسون إلى حد كبير ، وأوتواى ، الذي أبدى مقدرة أصيلة في تصوير العواطف ، ولاتزال مسرحيته «فينيسيا باقية» يجدد عرضها حتى يومنا هذا ؛ ثم جون درايدن العظيم ، الذي جرب التراجيديا والكوميديا كليهما ، وكان جده أحسن من هزله ، وكان أحسن منهما خارج نور التمثيل ، إما شاعراً وإما ناقداً .

وجدير بالملاحظة أن أجود النثر في ذلك الزمن ، مثل نثر درايدن ، يمتاز بسحر خاص ، فمع أنه قد بدأ يميل إلى الفصاحة الكلاسية لم يزل فيه إثارة من العصر الماضي ، كأنها عطر الزهور ، وحتى بعد أن مر جيل لم يكن هذا السحر قد اختفى تماماً من كوميديات كونجريف ، رغم كل ما فيها من لذع ذكى . وقد كتب كونجريف تراجيضية واحدة : «حداد العروس» ، لم يعد يذكر منها الآن إلا سطر واحد : «إن للموسيقى سحراً يمسح على الصدر التأثر» . وكانت لأديسون ، كاتب المقالة ، خبرة بالنجاح الذى يتجاوز قدراته ، فقدم في «كاتو» تراجيضية رومانية على النمط الفرنسى ، فيها وقار ممل . وكتب نيكولاس رو أنوارا عاطفية «سمينة» لممثلات في «التأبئة الجميلة» و«جين شور» . وجاء بعدهم جورج ليلو ، وهو أهم من سابقه نظراً لما ناله من قبول وأحدثه من تأثير في الخارج ، إذ أبدع في مسرحيته «التاجر اللندنى» ، و«الفضول القاتل» شكلاً جديداً وهو الميلودراما البورجوازية العاطفية ، وذلك بأن حول القصص الشعرية الغنائية القديمة إلى الشكل التمثيلى . وقد صادف هذا النوع من التمثيليات نجاحاً كبيراً في فرنسا وألمانيا ، لا في إنجلترا وحدها ، لدى الجمهور الجديد من رواد المسرح في أواخر القرن الثامن عشر ، وهو جمهور عاتق لا شأن له ببدع الطبقة الراقية . ولكننا لانجد هنا إضافة جديدة إلى الأدب .

أما الكوميديا فلها شأن آخر . وأحسنها قسمان ، بينهما فارق زمني يقرب من سبعين سنة ، حدث خلالها تغير كبير في الذوق المسرحي . فالجماعة الأولى تتألف من إثرديج ووتشرلي وكونجريف وفانبروج وفاركوهار . وأحسنهم من وجهة النظر الأدبية هو بلا شك كونجريف ، الذي كتب جميع مسرحياته وهو في العقد الثالث ، ثم فضل - كما اكتشف فولتير - أن يصبح في أعين الناس سيّداً (جنّلماناً) إنجليزياً . وهو من حيث الأسلوب واللقطات الذكية يبلغ حد الروعة ، وقد لا يباريه أحد فيهما ، ولا سيما مسرحيته الأخيرة «هكذا الدنيا» ، وإن لم تتجع في المسرح نجاح سابقتها «الحب للحب» . ولكنه في القراءة أمتع منه في التمثيل ، حيث يشعر المشاهد بالضيق من اختلال البناء واضطراب الحدث . أما ووتشرلي فكانت أحسن جداً ، ولا شيء فيه من لمعان كونجريف ، ولكنه بطريقته الأقرب إلى الغلظة يصيب نجاحاً أكبر على المسرح . ومثله فاركوهار ، ولو عاش هذا - فقد مات قبل أن يبلغ الثلاثين - لربما أصبح أحسن كتاب الكوميديا الإنجليز في هذا القرن . فقد نجح فعلاً في التحرر من كوميديا الأخلاق بضيق مجالها وشدة تكلفها ، وميلها إلى الرتابة في الشخصيات والحدث على السواء . واستطاع في مسرحيته «ضابط التجنيد» و«حيلة الغنور» (التي أحييت عدة مرات حتى الآن) أن ينقل المشهد من لندن إلى الريف ، وأن يبدأ في خلق شخصيات كاملة الأبعاد ، بدلاً من النماذج المسطحة المعهودة ، وأن يبعث في الكوميديا روحاً من الفكاهة الطازجة بعد أن كادت تفقد طعمها .

وبعد تلك الفترة الطويلة التي امتلأت بمسرحيات عاطفية أو كوميديات روتينية مقلدة من الفرنسية ، كانت نجاة الكوميديا على يد رجلين أيرلنديين ، وهما أوليفر جولدسميث وريتشارد برنسلي شريدان ، اللذان أعطيانا تمثيلات بقيت على المسرح حتى الوقت الحاضر . ولم تصادف كوميديا جولدسميث الأولى ، «الرجل الطيب» . نجاحاً على المسرح في أي وقت من الأوقات ، ولعلها لم تصادف التقدير الذي تستحقه ، كما أن المسرحية التالية لها «تمسكنت فتمكنت» نالت تقديراً مبالغاً فيه بالقدر نفسه . وكتاهما تقوم على عقدة رئيسية يكاد لا يقبلها العقل ، مع كونها غير جيدة تماماً ، وكتاهما تتألق بفكاهة المؤلف الفطرية ، التي لم يأخذها عن أحد ، إلا ملاحظته الخاصة وإبداعه الخاص . ومع أن البعض منا الذين شاهدوا عروضاً كثيرة للمسرحية الثانية يسمعون بأن «تمسكنت فتمكنت» هي أفضل الكوميديتين ، فقد يوبون لو استعيض عن مرة من المرات التي يعاد عرضها فيها بإحياء «الرجل الطيب» . وشريدان ألع عبارة من جولدسميث وإن لم يكن أطيّب فكاهة . وكتا مسرحيته «المتنافسون»

و«مدرسة الفضائح» (وما عداهما من مسرحياته يمكن أن يطوى ذكره) أقرب إلى تراث الكوميديا الصناعية ، بل إن «مدرسة الفضائح» يمكن أن توصف بأن إحدى كوميديات عصر عودة الملكية ، فهي تحنو حنو وتشرلى وكونجريف ، وإن خلت من التلميحات الوقحة ، حتى تكون صالحة لتسلية العائلات . وهذا هو موضع قوتها ، وموضع ضعفها أيضاً رغم قفشاتها الذكية ، فإن فكرتها وهى المقابلة بين تشارلس سرفيس المتهتك مع صراحة وأريحية وأخيه جوزيف المنافق الذى يستخفى بطلب اللذة ، كانت تتطلب معالجة أكثر جرأة مما كان شريدان مستعداً له . ولهذا فهى رغم إحكام بنائها أقل إمتاعاً وأصاله من وجوه كثيرة بالقياس إلى المسرحية الأسبق والأقل طموحاً ، «المتنافسون» ، ففي هذه المسرحية مرح طازج غير متكلف جعلها تنجح نجاحاً لافتاً عندما أعيد عرضها حديثاً فى لندن . ولكننا لاتقارن هذين المؤلفين الكوميديين إلا بنفسهما . أما إذا قورنا بأى كاتب آخر من كتاب الكوميديا قبلهما أو بعدهما بخمسين سنة فسنجدهما يقفان بمفردهما شامخين فوق الآخرين . وقد قُدرَ لغزوهما الأيرلندى المظفر للمسرح الكوميدي الإنجليزى أن يُستأنف بمزيد من الظفر على يدى شو ووايلد فى التسعينيات من القرن التاسع عشر . إن فى الخليط الإنجليزى الأيرلندى (وكلهم كذلك) عنصراً مسرحياً قفّاشاً يمكنهم حين يستقرون فى إنجلترا (وكلهم فعل ذلك) من أن يصبحوا سادة للكوميديا . وثمة ملاحظة أخيرة قبل أن نغادر المسرح اللندنى فى القرن الثامن عشر . وهى مخصصة للأوبرا المبنية على الأغانى الشعبية . فقد أخذ الشاعر جاي بنصيحة سويفت عن إمكانية خلق «رعوية نيوجيتية» (ونيوجيت اسم «سجن مشهور) فكتب الحوار والأغنى لأوبرا شعبية ، بأسلوب أوبرالى مقلوب ساخر ، حول قطع الطرق ونساء المدينة ، ونجح فى ذلك نجاحاً كبيراً ، حتى أننا لاتزال نستمتع بهذا العمل الذى أعيد توزيع موسيقاه وتصميم مناظره . وقد سماه «أوبرا الشحاذين» .

مديرو المسارح ومعهم كبار الممثلين والممثلات ، يحبون أن يتبعوا الصرعة ، ويتجنبوا المخاطر ، ويرضوا مشجعيهم الأقوى نفوذاً ؛ يلاحظ فيهم ذلك أكثر مما يلاحظ في الناشئين وأصحاب المكتبات . فللنوق السائد اعتباره في المسرح أكثر من المكتبة . ومن ثم فإن المسرحيات التي تستمد سمعتها من عواصم كبرى ، يعود منها المسافرون ليتحدثوا مزهوين عما رأوه في المسارح ، هذه المسرحيات تبدو للمديرين والمتلهفين في الأقطار الأخرى أشد إثارة وأقل مخاطرة - في الوقت نفسه - من أعمال كتاب المسرح المحليين . بل إن الصرعة وراء المسرحيات المستوردة كثيراً ما تمنع قيام مدرسة وطنية في التأليف المسرحي . ومع أن عبقرية مسرحية فريدة من بلد صغير - مثل إيسن - قد يكون لها تأثير عظيم ، فالملاحظ أن البلد الذي يتمتع بمكان الصدارة من حيث الثروة والنفوذ السياسي والعسكري ، ويكون لديه في الوقت نفسه مسرح نشيط ، تتلف مسرحياته بحماسة في البلدان الأخرى . يصدق هذا على فرنسا في عصر لويس الرابع عشر كما يصدق على الولايات المتحدة اليوم ، والفرق هو أن وسائل الاتصال الحديثة قد جعلت هذه الحركة أسرع . فالذي حدث بالنسبة لفرنسا هو أن لويس الرابع عشر كان قد ذهب وأخذ معه شيئاً من مجد فرنسا حين كان المسرح الفرنسي الذي ألف في عهده يترجم ويقلد على أوسع نطاق.

ففي روسيا ، على سبيل المثال ، لم تبدأ فرقة فرنسية حقيقية تأخذ مكان الفرق الألمانية والإيطالية السابقة لتقدم مسرحيات موليير ورنيار إلا سنة ١٧٤٢ . وكان من الضروري جلب هذه الفرق إذ لم يوجد بعد ممثلون روس محترفون . ولكن عروض الهواة كانت تقام في الكلية العسكرية ، حيث كان يدرس الأدب والرقص والإلقاء بين ما يدرس . ومن هذه العروض ظهر أول كاتب مسرحي روسي جدير بالاهتمام ، وهو سوماروكوف ، الذي اقتبس أسلوب التراجييديا الفرنسية الكلاسيكية بكل صرامته ولكنه استمد موضوعاته من التاريخ الروسي . وبعد أن قدم طلاب الكلية العسكرية عدة عروض تمثيلية أمام البلاط شكلت فرقة من المحترفين كانت تتلقى معونات من البلاط الذي كان يهيمن عليها هيمنة تامة . وفي سنة ١٧٨٢ قدمت مسرحية فونفيرين «القاصر» ، وهي لاتزال تمثل في روسيا . وفي السويد ، حيث أنشئت دار التمثيل

الملكية سنة ١٧٣٧ ، كان التأثير الفرنسى غالباً ، ولو أن كاتبى الكوميديا أولوف فون دالين وكارل جيلنبورج مدينان أيضا للودفيج هولبرج ، وهو كاتب نرويجى المولد أقام فى كوبنهاجن . وكانت الدنمرك والنرويج بلدأ واحداً فى ذلك الوقت ، وكانت الطبقات المتعلمة تتكلم لغة واحدة تقريبا ، وكان هولبرج عالما ورحالة ، ولم يتمكن فقط من الجمع بين أستاذية الفلسفة فى الجامعة وإدارة المسرح الدنمركى (ما أكثر مانخسره فى أيام التخصص هذه!) بل استطاع أيضا أن يبدع كوميديا دنمركية نرويجية ، كان لها بفضل استخدامها المفعم بالحياة لنماذج وعادات محلية بعض التأثير فى السويد . وبعد انقضاء «عصر هولبرج» أبدع يوهانس إيوالد الشاعر الدنمركى الغنائى الذى مات فى الثلاثينيات من عمره مسرحاً شعريا غنائيا ، اتبع فيه الأسلوب الألمانى فى البداية ولكنه اهدى بعد ذلك إلى أسلوبه التمثيلى الخاص ، على أنه ينتمى إلى المدرسة الرومنسية رغم وفاته المبكرة فى سنة ١٧٨١ ، ومن ثم فلا مكان له هنا .

وقد لوحظ أنه بينما يأتى الإبداع قبل النقد فى معظم البلدان ، ينعكس الوضع فى ألمانيا فيأتى النقد قبل الإبداع . فيجب على الناقد أن يمهّد الأرض حتى يزدهر الفنان . ولاشك أن هذا القول صحيح بالنسبة إلى الأدب التمثيلى الألمانى خلال هذا العصر . فعندما دخل القرن الثامن عشر كان فى ألمانيا - بشتى مدينها وبلطاتها - نشاط تمثيلى كثير من نوع ما . وكان معظمه أشياء غير ناضجة ، تشتمل على تهريج كثير لإرضاء حشود الناس ، ولو أن فرقا فرنسية زائرة كانت تقدم مسرحياتها الكلاسية فى البلاطات الكبرى . وقد قوى النفوذ الفرنسى كثيرا بفضل التأييد المتحمس من قبل ناقد دكتاتورى هو جوتشيد ، وزوجته التى قامت بترجمة أعمال كثيرة عن الفرنسية ، وهذا جدا بدورهما حليفاً مهما فى المثلة ومديرة المسرح كارولين نويبر . وقد كان هذا العصر كله بيئة صالحة لظهور الدكتاتوريات الأدبية ، نظراً لإيمانه بالمرجعية والقواعد . إليك بوالو أولاً وفولتير أخيراً فى فرنسا ، أو درايدن ويعدده بمدة طويلة جونسون فى إنجلترا . وكان جوتشيد مهيمنا على النوق الألمانى ، فى المسرح وخارج المسرح ، من قاعدة عملياته فى ليبتيك لبعض الوقت . وقد جاء أول تحد لسطانه من الشاعر والناقد السويسرى بودمر وأصدقائه فى زيورخ ، الذى وجدوا فى الأدب الألمانى فى العصر الوسيط كما وجنوا فى ملتون وغيره من الشعراء الإنجليز عناصر من القوة والسحر حرّمها عليهم بوالو وحرمتها عليهم القواعد ، وبذلك مهدوا السبيل للحركة الرومنسية الألمانية فى العصر التالى . وجاء التحدى الثانى والأهم من رجل واحد ، جوتهولد

أفرايم لسنج ، وهو واحد من أعظم الشخصيات جانبية وتأثيراً في الأدب الألماني ، ففيه تتم تلك الحركة الألمانية الصحيحة من النقد إلى الإبداع في عقل واحد . وإذا تركنا بعض أعماله المبكرة ، التي كانت تقليداً ظاهراً للكوميديا الفرنسية ، فإن إضافاته الكبرى للأدب المسرحي تمثل ختاماً باهراً لأبحاث وتأملات نقدية لاتقل إبداعاً (من حيث تأثيرها) . وأشهر عمل نقدي له ، «لاوكون» ، يعد مهماً باعتباره مثلاً مبكراً وناجحاً على نطاق واسع لذلك النوع من النقد الجمالي الذي لايزال الألمان يقولون عليه ، ولكنه أقل قيمة من المقالات المتميزة في نقده المسرحي ، الذي كان ينشر أولاً في مجلة أسبوعية لها صلة بمسرح همبرج الوطني . وكان لسنج قد التقى بفولتير وأعجب به ، وذلك أيام أن كان شاباً في برلين ، ولكن ذلك لم يمنعه من كشف ما في تراجيديات فولتير ، بل وكورني أيضاً ، من جوانب مخالفة للعقل أو خالية من الشعور ، والبون الكبير بين التراجيديا الفرنسية واليونانية ، والتفوق العظيم الذي اختص به شكسبير ، ومع أنه لم يفهم شكسبير حق الفهم ولم يزل يسرف في الانتكاء على أرسططاليس ، فليس في مقدور هذا العصر أن يبرز لنا نقداً مسرحياً أفضل من ذلك الذي كتبه لسنج . وقد مهد السبيل - إذ لم يكن بد من تمهيد السبيل - لشلر وجوته وسائر الرومنسيين في العصر التالي . ولكن لسنج فعل ما هو أكثر من هذا ، كما رأينا من قبل : لقد قدم نقده مع أمثلة ذلك النقد . «تراجيديته البورجوازية» التي تنور في بيئة إنجليزية - «مس سارا سمبسون» ليست مسرحية جيدة ، فهي تعاني من قراعة مفرطة ، وحيوية ضعيفة ، ولكنها أنزلت التراجيديا عن طوائها الخشبية . وفي «مينا فون بارنهم» أبدع كوميديا أصيلة من الحياة الألمانية كما عرفها ، وكانت هذه خطوة هائلة إلى الامام . أما تراجيديته الإيطالية «إميليا جالوتى» فإنها ترتفع إلى نروة غير معقولة - إلا إذا صدقنا أن الفتيات يسالن أباهن أن يقتلوهن إذا وجدن أنفسهن غير قادرات على صد الأمراء الشديدي الفتنة والقليل الشرف . ولكن بناعها المحكم الناجح جعل منها نموذجاً جيداً للمؤلفين المسرحيين الألمان في المستقبل . وأخيراً كتب «ناتان الحكيم» في أواخر أيامه ، وهي مسرحية بالشعر المرسل - ولو أن لسنج لم يكن في الحقيقة شاعراً مسرحياً - فكانت هي رائحته . وكان في ذلك الوقت أمين مكتبة نوب برونسويك ، وقد نشر مقتطفات من الأعمال التي خلفها عالم لاهوتى متحرر يدعى ريماروس ، فهاجمه راع محافظ اسمه جويته ، ورماء بأنه عدو للدين ، فرد عليه لسنج بسلسلة من الرسائل عنوانها «الرد على جويته» ، ودافع فيه عن نقد النصوص المقدسة واتخذ موقفاً من

الدين أقرب إلى البرجماتية . فصدر مرسوم بوقف هذه الرسائل، ولذلك قرر لسنج أن يكتب مسرحية فى موضوع الدين ، مؤملاً - كما قال - «أن يتركبنى على الأقل أواصل عظامى بدون إزعاج من منبرى القديم ، المسرح». لقد اقتبس لسنج قصة الخواتم الثلاثة من بوكاشيو ، واستخدم خلفية رومنسية من العصور الوسطى ، واستطاع بتبسيط الحدث مسرحياً وتعميقه رمزياً أن يعبر بالتمثيل عن كل ماظل يفكر فيه ويشعر به نحو الدين طوال تلك السنوات الأخيرة .

فالرجل اليهودى الحكيم ، ناثن ، يتمكن من جمع المسلمين والمسيحيين كأعضاء فى أسرة واحدة . والمقصود هنا ليس عقلانية العصر التى تؤمن إيماناً غامضاً بالله واحد ، ولا التمسك بالعقيدة لدى اللوثريين أو كنيسة أخرى . فالخاتم الأصيل بين الخواتم الثلاثة فيه قدرة سحرية على أن يجلب للإبسه محبة الله والناس طالما كان مؤمناً بهذه القدرة السحرية . إذن فكل الأديان التى ترقى بعلاقات البشر فيما بينهم لها نصيب من الحقيقة ، ولا واحد منها يحتكر الحقيقة لنفسه بصفة نهائية ، ومازال الطريق طويلاً أمام الإنسان . وهذا كله يدل على موقف عقلى برجمائى وتطورى ، موقف لم يعد غريباً الآن ، وإن كنا لانزعم أنه شائع ، وخصوصاً فى هذه السنوات الأخيرة التى مانتفك نشهد فيها متعصبى المادية الملحدة يتنمرون لمتعصبى العقيدة والأصولية . ومن المؤكد أنه لم يكن مألوفاً فى سنة ١٧٧٩ عندما وصل إلى المسرح الألمانى فى شعر مرسل قدر من الحكمة يعادل ماسمعه الناس خلال مدة طويلة . ومات لسنج بعد سنتين ، على أثر نشر كتابه «تربية الجنس البشرى» الذى شرح فيه نظريته التطورية إلى الدين . وقد عاش فقيراً طول عمره ، واضطر أن يبيع المكتبة الثمينة التى جمعها ، وماتت زوجته ووليدته بعد أقل من سنتين من زواجه ، وخيم على السنوات الأخيرة من حياته المرض والإجهاد والمعارك مع الملتزمين ، ولكن روح الرجل سمعت بجوهرها فوق المرض والظلم والوحشة ، لتخدم بنبل عقلاً جمع بين النقد والإبداع ، وبين القوة والسعة . وبين التحرر وعمق الإنسانية ، حتى إنه ليبدو واحداً من أكثر شخصيات العصر سموخا ، وأكثرها جاذبية أيضاً . وقد أعطى ألمانيا مسرحاً خاصاً بها ، ونقداً سليماً متكاملًا ، ومثلاً للفكر الحر بلا إسراف ، وجلا على القرن الثامن عشر أجمل صورة للعقل الألمانى والمزاج الألمانى .



## ٨ - الرواية

هنا تبدأ مشكلاتنا . فنؤلا : هناك مع ازدياد الطلب زيادة محضة فى الإنتاج وكثرة فى الأسماء . وهذا معناه أننا إذ نتتبع تطور هذا الفن يجب ألا نقلد المؤرخ الأدبى ، فنزحم هذه الصفحات بأسماء انمحت ذكراها إلا من تواريخ الأدب ، بل يجب أن نكون صارمين فى استخدام المعيار الذى أشرنا إليه فى المقدمة ، فنسال أنفسنا أى كُتّاب القصص النثرى هم أولئك الذين أسهموا إسهاماً واضحاً ، سواء أكان ذلك بطريق مباشر أم بواسطة التأثير ، فى أدب الإنسان الغربى ، لا فى أدب هذا البلد أو ذاك؟ وثانياً : يجب أن نتجنب الغلطة الشائعة بين مؤرخى الأدب فى النظر إلى الرواية بمنظار ضيق جداً أو شخصى جداً . نعم إن سماحة هذا الشكل التى لاترد قادماً قد تشجع النظرة الضيقة لدى المؤرخين والنقاد . فإذا كانوا هم أنفسهم من النوع الانبساطى فقد يطلبون من الأدب الروائى أن يكون يانوراميا ، يعرض أمامنا أكثر مايمكن عرضه من الشخصيات والخلفيات . وإذا كانوا من النوع الانطوائى فسيقولون لنا إن سعة المشهد ليست لها قيمة ، وإن كل مايهمنا هو أن يكشف لنا الروائى عن الدوافع الإنسانية والأحوال النفسية بمزيد من الدقة . ولكن الأفضل هنا ، كما فى الحياة أن تتوسط على قدر الإيمان ولا تميل إلى جانب دون الآخر . ولكن هل هذا هو الجواب عن السؤال : ما الرواية؟ كلا . ولا حاجة إلى الجواب عن هذا السؤال تفصيلاً . فقد تغنى عن التعريف الدقيق ملاحظات قليلة ، وقد ظهرت الرواية لترضى أعداداً متنوعة من القراء ، ولذلك فإن الروايات - ومن ضمنها الروايات الجيدة - يمكن أن تتنوع أنواعاً كثيرة ، وهذه مقولة لايمكن أن ينفيها إلا أشد النقاد انغلاقاً وتزمتاً .

والرواية على اختلاف أنواعها تحتل مكان المركز وكثيراً من الجوانب فى القصص النثرى . ولكن الرواية والقصص النثرى لايتطابقان . فهناك أعمال على حافة القصص النثرى لايمكن أن تسمى روايات . وإذا دخلنا فى القرن السابع عشر والنصف الأول من هذا العصر أمكننا أن نقول إن الحكايات الخيالية التى لاتنتهى ، حكايات ديموازيل دى سكويرى وأصدقائها ، ليست روايات . وبإزاء ذلك يمكننا أن نقول إن سكارون (الذى أصبحت أرملة فيما بعد مدام دى مانتينون رقيقة لويس) رغم عكوفه على تقليد الأسبان بدأ يكتب روايات ، ولاسيما «الرواية المضحكة» التى لم يتمها ، وهى تحكى

عن ممثلين متجولين - موضوع فتن به كثير من الكتاب فيما بعد ، ومنهم جوتة . ويمكننا أن ندخل في الرواية رائعة مدام دي لافايت الصغيرة «أميرة كليث» ، وإن كانت قد صيغت في شكل حكاية تاريخية ، لأنها حين كتبها كانت تفكر في نفسها وزوجها وصديقها لاروشفوكي ، ولم تكن تحلم ببلاط هنري الثاني . ولكن ، إذا مددنا البصر إلى إنجلترا فماذا نقول عن هذين العلمين الشهيرين لبنيان : «رحلة الحاج» ، و«حياة المستر بادمان وموته» ؟ لا بد أن يكون الجواب لا ، فهاتان الموعظتان التمثيليتان ، وإن كانتا نوعاً من القصص النثرى ، لا يعقل أن يصنفا كروايتين ، لأن الرواية لا يجب فقط أن تتخذ شخصياتها من أفراد يمكن أن نقبلهم ، بل يجب أيضاً أن تجعل هذه الشخصيات تتحرك في مجتمع يمكن أن تعرف عليه . فالرواية تصنع من شخصيات في مجتمع . (وسنرى أن المجتمع تتزايد أهميته للروائي الجاد ، حتى ليتحول هو نفسه إلى شخصية ، بل إلى الشخصية الرئيسية) . ولأن دون كيخوته وسانكو پانزا شخصيتان من أعظم ما أبدع في جميع العصور ولاننا نراهما - على الرغم من العالم الخيالي الذي يتشكل في رأسيهما - يتحركان في مجتمع واقعي تماماً ، ويرتبطان به ، وهو المجتمع الأسباني في القرن السادس عشر ، فمن السخف أن نتجاهل سرفانتيس ، كما يفعل كثير من مؤرخي الأدب ، ونروح نفتش في أواخر القرن السابع عشر أو أوائل الثامن عشر عن بدايات الرواية ، والرواية هناك بكل كمالها وروعها في «دون كيخوته» .

وأشد سخفاً أن يدعى نسب الرواية - وهذا كثير الحدوث - إلى لوساج ، اعتماداً على «جيل بلا» بوجه خاص . وقد التقينا بلوساج ككاتب مسرحي ناجح ، ولكنه كان أعظم نجاحاً في القصص . فقد أكرمه أحد القسس بأن أجرى عليه راتباً صغيراً وكلفه أن يدرس الأدب الأسباني ، فترجم لوساج أو اقتبس عدة روايات ومسرحيات أسبانية ، وأمدته هذه الروايات والمسرحيات بخلفية «جيل بلا» (فإنه لم يزر أسبانيا قط) . وقد سبقتها حكايته الهجائية اللاذعة «الشیطان الأعرج» ونالت رواجاً عظيماً من أول ظهورها ، ولكن شهرته في أوروبا قامت على «جيل بلا» ذات التفاصيل الكثيرة والبناء الضخم . (والغريب ، مع ذلك ، أنها أثرت في الرواية الإنجليزية أكثر من الفرنسية) وإذا قورنت «جيل بلا» بدون كيخوته فإن كفة الأولى تشيل في الميزان ، فهي لاتعلو مستوى واحداً ، ولاتستند إلى فكرة عظيمة : إنها تسلية ذكية ، وليست رؤية أو بحثاً فاحصاً عن معنى الحياة ، أما إذا نظر إليها على أنها رواية ضخمة عن حياة الصعلكة وقصص على نطاق كبير فهي عمل رائع . ولأشك أنها مفرطة الطول ولاتخلو من رتابة .

ويرجع ذلك أساساً إلى أننا لاتجد فيها شخصية تتطور أو تفاجئنا مفاجأة ما . ولكنها وإن افترقت إلى شخصيات عظيمة ففيها مجال واسع للشخصيات الثانوية المقتعة والمسلية : قائمة كبيرة من الأمراء والأشراف والموظفين والجنود والمحامين والأطباء والتجار وأصحاب الحانات وقطاع الطرق والفلاحين والكونتسات والمثلات ورجال البلاط والوصيفات . وليست هذه هي أسبانيا بالذات، التي يعطينا سرفانتيس إياها حتى آخر مثل وآخر رزق خمر ، ولكنها بانوراما عريضة لعالم أوروبا الغربية في أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر. وفي داخل الحدود التي فرضها لوساج على نفسه ، أو فرضتها عليه طبيعته ، يروي لنا قصته الطويلة الكثيرة التجوال بمهارة عظيمة ، محافظاً على استواء نسجها رغم الطول ، واصفاً ماحدث بدقة واقتصاد هو نفسه نوع من السخرية ، في تباعد يعد قريباً عند كاتب من هذا العصر، وقد يندر أن تجده في أى عصر . وهناك عالم كامل مطلق أمامه ، عالم من السحر والفكاهة الغنية والأعماق العجيبة للشخصية ، ولكنه يرتاد العالم المباح له برزامة باسمه وأستاذية ، فتأثيره وقيمته كرائد للقصص الكبيرة عظيمان ، ومازالت «جيل بلا» قادرة على أن تتمتعنا رغم بعض الخرخشة والأئين في مفصلها المعمرة .

وثمة روائي آخر سبق أن قابلناه في المسرح وهو ماريغو . وهو يصغر لوساج بعشرين عاماً ، وروايته «ماريان» تحتوى على مناظر وشخصيات من الحياة العادية كان يمكن أن يستخدمها لوساج ، ولكنها تتجه اتجاهها مختلفاً ، تتجه نحو الداخل بدلاً من الخارج . والحساسية تأتي مع البطة . فماريان فتاة فقيرة متمسكة بالفضيلة من باب الحرص قبل كل شيء ، وماريغو ينطلق في التعبير عن فكرها بلفته الخاصة ، أو كما قال كريبيون الابن ، وهو أيضاً كاتب كثير النزوات ولكنه على حظ كبير من الذكاء: إن هذا القصص لا يخبرنا فقط بكل مايفعله الأشخاص أو يفكرون فيه ، بل بكل ماكانوا يحبون أن يفكروا فيه أيضاً. ومع أن طريقة ماريغو الشهيرة كانت لاصقة به ولم تكن لديه قوة الاختراع الكافية للمحافظة على سيرته العاطفية ، فإن الكثير مما جعله يحدث في حياة ماريان ، ولأسيما سعيه الدائب وراء دقات الفكر والشعور ، كان يحدث في الأدب القصصى لأول مرة. وماريان نفسها هي الأولى في سلسلة طويلة من البطلات المشكوك في أمرهن قليلاً ، اللاتي يعانين من حساسية مفرطة ولكنهن يجدن فيها نوعاً من اللذة ويسرفن في محاسبة أنفسهن تحت مظهر من الابتسامات المترددة والدموع

المتكررة ، فكانما يقمن بعمل المحلل النفسى لنواتهن . ولكننا لن نبقى مع ماريغو لنبحث عن صلة هذا القصص الاستبطانى ، قصص الصوبات - بعصره ، لأنه قريب من رتشاردسون ، الذى يمكن أن يكون قد تأثر به أو لم يتأثر . ولأن رتشاردسون بلغ بهذا النوع من الرواية آخر مداه ، ونال شهرة أكبر فى أوروبا ، فمن الخير أن ننظره .

وكان مترجم رتشاردسون الفرنسى هو الأب پريغو ، وهو شيخ كان فى شبابه راهبا وبنديا كذلك ، ونفى مرتين من فرنسا ، وقضى بضع سنوات فى إنجلترا ، وكان كاتباً لا يكل ، إذ كانت الضرورة المحضة لانتزاع له خياراً . وقد أفاد المؤلفين الإنجليز بترجماته التى ذاعت ذيوهاً كبيراً فى فرنسا . أما رواياته هو فكانت مفرطة الطول شديدة الإطناب ، مليئة بالشطحات والاستطرادات ، فصولها محشوة بكل مايمكن أن يطرأ على فكره أثناء الكتابة ، من الجغرافيا إلى النظم البرلمانية . ولكن ثمة بين كل هذه الأشياء رائعة صغيرة ، جوهرة فى كومة من القمامة ، إحدى قصص الحب النموذجية فى حضارتنا : « مانون لسكو » . وكانت فى الأصل حكاية فرعية فى روايته الطويلة الأولى ، ويعد ذلك نشرت مستقلة . وكانت فيها مباشرة واقتصاد وموضوعية وقوة لم تعرف لها الرواية نظيراً لسنين كثيرة . فإذا استثنينا تحول دى جرييه إلى الإيمان فى ختام الرواية ، وهو تحول غير سعيد ، ويبدو أنه كان علامة على الخضوع للكنيسة ، فإن كل ماتخيرنا به الرواية عن هذين الحبيبين ينال تصديقنا ويستحوذ على شعورنا . أما مانون نفسها ، بكل مافيه من حنان وضعف وميل مؤسف للخيانة ، يبعدها بعداً شديداً عن الصور المثالية الغامضة فى القصص الخيالية ، فقد كانت امرأة حقيقية تدخل الأدب الروائى ، لتجعل غرام دى جرييه ومأساته المحتومة أقرب تصديقاً وأعمق تأثيراً . وقد يكون فراره أخيراً إلى الصحراء شيئاً من وادى القصص الخيالى ، ولكن كل ما يرويه دى جرييه بعد ذلك ينتمى إلى عالم الرواية ، من حيث كونه تقريراً واقعياً إلى درجة كبيرة عن الناس والمجتمع .

على أن الأدب الروائى كان قد وصل بالفعل إلى درجة مدهشة من الواقعية فى إنجلترا ، وذلك بجهود فريدة من رجل واحد ، وهو دانييل ديفو . فبعد أن شارك فى مختلف الأمور العامة - دون اهتمام كبير بالأمانة فى بعض الأحيان - وعمل مدة فيما نسميه الآن بالصحافة السياسية ، أوى ديفو إلى ضواحي لندن ليؤلف الكتب . وكانت هذه فى الحقيقة قصصاً ، وإن بنيت على تقارير عن تجارب واقعية ، كما بنيت « روينسن كروز » على ماحكاه الكاتب كوك عن ألكسندر سلكرك الذى تحطمت سفينته

وقد قذف به الموج إلى أرض لا أنيس فيها . ولكن ديفو لم يكن في معظم الأحيان يقدم هذه الكتب إلى الجمهور على أنها روايات بل على أنها مذكرات مختصرة - إما مغامرات مثل «روينصن كروزو» وإما تاريخ مثل «يوميات عام الطاعون» وإما فضائش مثل «مول فلاندرز» . وإن قد كان أول ما يعنيه أن يومه قراء بأن ما يقروونه حقيقي ، فكانت الواقعية التامة أمراً جوهرياً ، وأصبح القصص عند ديفو مقنعاً كل الإقناع لهذا السبب بالذات وهو أن كونه قصصاً لم يكن هو المفروض . وكان ديفو عبقرياً في هذا السحر المشبه بالحقيقة ، وكانت عيوبه ذاتها من حيث هو إنسان ومن حيث هو كاتب - ضيق أفقه وافتقاره إلى الشاعرية والفكاهة وميله إلى الوعظ المبطل - رواقه لهذه العبقرية . وقد يبدو ما يصنعه سهلاً ، وكأنه يضرب في الأرض مضيقاً واقعة ظاهرية إلى أخرى أو فكرة مبتذلة إلى أخرى ، ولكن الاستمرار على هذه الطريقة أمر صعب جدا ، إذا أراد الكاتب أن ينجح ، وأن يجعل كل شيء يبدو مقبولاً ومقنعاً . وهنا تكمن أسطوانة ديفو . والقسم الأول من «روينصن كروزو» - وهو يتضمن القصة التي غزت عالمنا وأطفاله جميعاً - مثال باهر لهذه الطريقة . فمن الصعب أن نصدق أن ماتقرووه ليس حقيقة بل اختراعاً ؛ وواقعيتها المفصلة المقتنة ليست مقصورة على «روينصن كروزو» (وإن كانت هي أكثر قصصه جانبية بلا جدال ، ويكفي موضوعها الأساسي وهو رجل تحطمت سفينته ووجد نفسه ملقى على جزيرة) بل توجد في كتابيه الآخرين المشار إليهما فيما سبق وفي كتبه الأخرى: «ذكريات فارس» و«كابتن سنجلتون» و«كولونيل جاك» و«روكسانا» . ولا شك أن سويغت في وصفه لمغامرات جلفر أفاد بعض الفائدة من ديفو وطريقته ، وقد قيل إن معظم الروائيين الإنجليز في هذا القرن ، ابتداء من رتشاردسون ، مدينون له بصورة مباشرة . ولعل في هذا القول بعض المبالغة ، كما في زعم بعض إخواننا الروائيين والنقاد أن نجاح طريقته يجعل منه روائياً عظيماً . فإني رواية تتطلع إلى العظمة يجب أن يكون فيها شيء آخر غير كونها محاكاة دقيقة لتقرير أو مذكرات ، مهما بدا اصطناعها حقيقة . ولكن من الواضح أن طريقة ديفو شديدة التشويق لبعض الأمزجة ، وهو تشويق لم يتبدد رغم التغيرات الكثيرة التي طرأت على فن القصص .

وابتداء من منتصف القرن تنتقل السيادة في أوروبا من الرواية الفرنسية إلى الرواية الإنجليزية : إلى رتشاردسون وفيلدنغ وستيرن . وأقدم هؤلاء الثلاثة ، صمويل رتشاردسون ، كان أعجبهم شأنًا . وقليل من الناس اليوم - عدا علماء الأدب ودارسيه

الذين يعملون مضطرين - يقرعون «پاميلاً أو جزءاً الفضيلة» أو «كلاريسا أو سيرة سيدة شابة» أو «سيرة السير تشارلس جرانديسون». والحق أن المكتبات العامة كانت في ذلك الوقت مكتظة بالروايات التي نسبت الآن ، فقد كانت السيدات الشابات يدعمن هذه المكتبات بكثير من الحماسة (وهناك منظر طريف في كوميدية شريدان «المتناقسون» يصور هذا). نعم، كانت صناعة الروايات رائجة ، ولكن رتشاردسون لم يكن روائياً شعبياً ذا شهرة عابرة ، لاحظ له من اهتمام النقاد الجادين ، بل نال أعظم ماناله روائى في هذا القرن من شهرة ونفوذ إلى جانب ماناله من نجاح فوري . وقد استدرت روايته «كلاريسا» الدموع وصيحات الإعجاب من أوروبا الغربية كلها . وكان من أشد المعجبين به كتاب فرنسيون، من بيدرو الذي لم يتردد في وضع رتشاردسون بجانب هوميروس ويوريديس على رفوف مكتبته ، إلى بلزاك وجورج صاندا وألفريد دي ميسيه ، الذي وصف «كلاريسا» بأنها «الرواية الأولى في العالم» . إن هذا الطباع الضئيل الجسم الكثير التنفج السخيف العقل ، المحاط بمعجباته المتوسطات العمر في دارته بإحدى الضواحي ، قد خلق مدارس أدبية كاملة . ولقد نال نصراً أكبر وأطول عمراً بين القراء الرجال الأكثر ثقافة خارج وطنه مما نال داخله ، حيث وجدت من أول الأمر عقول رجولية راسية أثبت أن تقر له بفضل ، ويمثل هؤلاء أحسن تمثيل زميله الروائي فيلدنج . ولكن كيف اتفق لهذا التاجر الضيق الأفق ، المدعى التقوى ، المتشبه بالنساء ، والذي كان قد تجاوز الخمسين حين تحول إلى كاتب ، كيف اتفق له أن اعتبر، في بلد بعد آخر ، أعظم روائى العصر؟ الجواب أنه كان له حلفاء أقوياء : مهارته الخاصة في القص ، ونوع القصة التي أراد أن يحكيها ، وروح العصر نفسه .

لقد أصبح رتشاردسون روائياً بما يشبه الصدفة . وللظروف أهميتها . فقد كان بحكم عمله في الطباعة على صلة وثيقة بالناشرين أصحاب المكتبات ، فكلفه اثنان منهم أن يكتب سلسلة من «الرسائل العائلية في مشاغل الحياة العادية» . وإذا تذكر قصة كان قد سمعها عن خادمة شابة غفيفة قاومت محاولات سيدها لإغوائها ، فقد قرر أن يكتب هذه القصة في رسائل ، أملاً أن يوجد «نوعاً جديداً من الكتابة» يصرف الشباب عن قراءة القصص الخيالية التي لا يقبلها العقل ، وبذلك «يخدم قضية الدين والفضيلة» . وبدأ يقرأ ماكتبه أثناء النهار على حلقة نامية العدد وامتزاية الإعجاب من السيدات اللاتي كن يجتمعن في المساء ليبدن الدهشة ويذرفن الدموع لما جرى بين پاميلاً وصاحبها المسترب . هذا الجمهور النسائي السريع الاستجابة لكل لفظة صغيرة في

الحكاية هو الذى علم رتشاردسون صناعته الروائية وجلب له الشهرة وشجعه على أن يخلق ماسماه كولردج فيما بعد ، مقارناً بينه وبين فيلدنج ومسقطاً إياه حتى من الناحية الأخلاقية : «سلسلة أحلام اليقظة المكتومة الحارة» . فبعد «بامبلا» جاءت «كلاريسا» التى كانت أكثر طموحاً بكثير ، إذ نقلت الإغواء من سلم الخدم إلى واجهة الدار ، وزادت طولاً واتخذت طابع المأساة . فكلاريسا البائسة الجميلة التى يلاحقها لفليس النذل الكبير بدون هوادة وتتبرأ منها أسرتها تنتهى بها الحال إلى انحدار شامل ببطء وتموت إصبعا إصبعا وقلبها كسير . وبينما كانت أجزاء الرواية تظهر واحداً بعد واحد ، وخيوط القدر تتسج خيطا بعد خيط حول الحسنة المنكوبة الطالع (التى بقيت مشدوهة مثل القارئ نفسه ، لاتكاد تحاول شيئاً للإفلات من مصيرها) كان ثمة رجال أشداء ونساء محنكات ممن يشاهدون كل يوم مناظر من ذلك النوع الذى نطلع عليه فى رسوم هوجارت فلا ينبض لهم عرض ولا تصدر عنهم كلمة احتجاج - كان هؤلاء وهؤلاء يتفجرون دموعا ، وينسحبون مسرعين ليهيئوا من انفعالهم ، ثم يضرعون إلى المؤلف ، ذلك الساحر الذى لايرحم ، أن ينقذ بطلته .

ولم تقتصر هذه الحالة على إنجلترا ، حيث كان يوجد أيضا بعض العتاة أكلة «البيف» وشراب «الكلاريت» و«البورت» أمثال فيلدنج ، وهؤلاء لم يؤثر فيهم شيء ، بل إن القلوب كانت تتمزق فى بلد بعد بلد : من خلال ترجمة بعد ترجمة . ولكن روايته الأخيرة التى لم تكن لها نهاية ، «السير تشارلس جرانديسون» كان لها أهداف مختلفة ، إذ كانت قصة «رجل طيب» - وقد فكر رتشاردسون مرة أن يعطيها هذا العنوان . ولاشك فى طيبة السير تشارلس ، فهى توصف وتمتدح بسخاء ، كما يمكن أن يحدث فى ثروة أصحاب الدكاكين والمربيات والمرضعات إذ يتحدثون على الشائ ويغيبون فى سيرة رب الأسرة الشاب الوسيم الذى يعملون فى خدمته . من من الفتيات اللواتى يعبدنه هى الجديرة به؟ ومتى وأين يقام حفل الزفاف؟ وماذا سيلبس كل واحد وواحدة؟ إنها ليست رواية عن رجل - فلم يوجد قط مثل هذا الرجل ولا يمكن أن يوجد - ولكنها رواية عن حلم إناث الطبقة المتوسطة برجل أرسنقراطى . إنها أطول أقصوصة بُنت فى العالم .

ويقول لنا أحد مريدي رتشاردسون إنه كان فى مطلع شبابه «مغرما بشيئين ، ينفر منهما الأولاد فى العادة . كتابة الرسائل وصحبة الجنس الآخر» من هذين الشيئين ، مع رافد قوى من «روح العصر» ، بنى شهرته العجيبة كروائى . فبكتابة

روايته في رسائل استطاع أن يفعل ما يحب النساء أن يفعلنه : وهو النظر إلى كل مايجرى من وجهة نظر كل شخص . فنحن نعرف مثلاً، كما نعرف أحياناً كثيرة من بعض مجالس النساء ، ما رأى كيت فيما قاله دك لأليس . ورتشاردسون هو الأستاذ الذى لا يبارى فى هذا الفن الشديد التعقيد . وقد نفعه أنه بدأ رحلته كرواى بقراءة مايكتبه كل مساء على زائراته ، إذ كان لديه جمهور أسير يجرب عليه طريقته . ولاشك أن هذه الطريقة فى القص جعل كل واحد يكتب إلى كل واحد هى أبعد الطرق عن المعقول : فكلاريسا تكتب رسائل طويلة فى وقت يُنتظر فيه أن تصرخ طالبة للنجدة . وعندما تتأزم الأمور بالنسبة لما يكون على كل من يعنيه الأمر أن يكتب أو يقرأ رسائل مدة اثنتى عشرة ساعة فى اليوم . ولكن هذا كله غير مهم. فرتشاردسون لاتشغله مسألة المعقولة ، فهو يأخذ قارئه خارج الدنيا ، ولا يدخل به إليها . ومهمته الأساسية هى أن يخلق «سلسلة أحلام اليقظة المكتومة الحارة» ويحافظ عليها . وعندما يدخل القارئ فى هذه السلسلة من أحلام اليقظة فسرعان ما يعلق كل ماعنده من إنكار عقلى، بل يصبح كالمنوم ، مالم يكن عازماً عزماً مؤكداً على الرفض . حقاً أنه جدير بالثناء لنجاحه فى خلق عالمه المكون من صوية صغيرة ، وحركته البطيئة التى تترك أثراً شبيهاً بالتنويم . ولكن المديح المغالى فيه والذى أغدقه عليه يدرو وغيره ، طالبين منا أن نعجب بمعرفته الفريدة بالقلب الإنسانى ، وصدق شخصياته ، وسمو عواطفه ، معظمه هراء . فما يحسبونه بصيرة صادقة ليس إلا فهما دقيقاً لجوانب الضعف فى جمهور نسائى . وشخصياته صادقة - إلى حد ما - مع أنفسها ، كشخصيات تتحرك فى صوية ، ولكن ما إن تفتح نافذة حتى تنبل ، وكل الحكاية المعقدة العجيبة بين كلاريسا ولقليس ، تلك الحكاية التى أبكت قراء كثيرين فى القرن الثامن عشر ، لا يمكن أن توجد إلا فى عالم شديد الحرارة من الأحلام الغرامية والتبشيرية . إن العاطفة النبيلة قصيرة العمر ، خارجة عن الإرادة ، لى مفاجيء للبدن ، عصر للقلب . كلمة هملت : «أبعد نفسك عن الهناة برهة...» أو كلمة لير : «يالله عليك ، فك هذا الزر...» أما العاطفة التى تفرش بطريقة مصطنعة على مئات الصفحات ، مستخدمة كل وسيلة ممكنة لتستخلص دمة ، فليس فيها شىء من النبيل . إنها الحساسية للحساسية ، إنها الدموع مع الشاء والكك . إنها الطباع الشاطر الذى يصطنع الألفاظ والعواطف الدينية ليؤثر فى معجباته الحمقاوات .

ولكن يدرو الإسكولبيدى ومن إليه لم يكونوا معجبات حمقاوات . إنما كانوا نتاج



عصر بالغ فى التحيز نحو الرجولية والعقلانية ، نحو الرزانة والجمود ، حتى أصبح مستعداً لأن ينفس عن جانبه الأنثوى ، الذى ظل ثانوياً وسلبياً ، فيسمح للحساسية بأن تعربد . هناك عقل باطن ملوث – هو ذلك الذى يعبر عن نفسه فى رتشاردسون . ينادى العقول الأخرى ، جاهداً أن يتوازن مع التنوير المسرف فى هدوئه . فياميلال الماكرك ، العفيفة عن قصد وتدبير ، وكلاريسا العجيبة فى استسلامها وتهالكها ، لاتمثلان المرأة نفسها ، بل هذه الأنثوية التابعة السلبية ، البعيدة أشد البعد عن الأنثوية الحقيقية الواقعية ، عن قبول الحياة والقدرة العميقة على الحب واحتقار الرياء الأخلاقى. إن هذا هو الجانب الأنثوى المرفوض من الإنسان ، يبدى عن نفسه ويأخذ بثأره . والغرامية الشاحبة الملحة فى هذه الروايات تنتمى فى جوهرها إلى ذلك الجانب الأنثوى التابع ، وهى أقل صحة بكثير من لحظات الخشونة عند فيلدنج ، وكأنما هى خارجة من قبو . ومثلها كل حيوية لدى لقليس ، ذلك النذل الساحر ، فما هو إلا الصورة التى تتخيلها المربيات فى أحلام يقظتهن عن الرجل الشرير المثير . ولذلك فليس من المستغرب أن يحظى رتشاردسون بشهرة أكبر خارج وطنه – ولاسيما فى فرنسا – مما نال فى وطنه ، فإن هذا العصر كان قد بلغ قمته ، بتأكيد المتحيز على الوعى والعقل ، بين الفرنسيين الأنكياء والألمان الجادين ، أكثر مما استطاع أن يبلغ لدى الإنجليز الأقرب إلى الفطرة . لقد كانت الدموع التى انهمرت لإشارته أكثر إنعاشاً بمقدار قربها من صحراء العقل .

وكان هنرى فيلدنج واحداً من هؤلاء الإنجليز الأقرب إلى الفطرة ، وإن كان ذا عقل راجح . لم يكن ثمة شىء يجمع بين فيلدنج ورتشاردسون إلا الرغبة فى كتابة الروايات. فقد كان ينتمى إلى طبقة أخرى ، طبقة الأرستقراطية ملاك الأراضى ، وكان يكتب لطبقة أخرى ، فلا أرب له فى تلبية طلبات زبائن رتشاردسون من الطبقة المتوسطة الأتقياء ، أو نشر الفضيلة بين أبنائهم القلقين وبناتهم القلقات . وعندما أوصدت الرقابة أبواب المسارح بونه كان عليه أن يتجه إلى القصص ليكسب رزقة . وروايته الأولى «جوزيف أندروز» تبدأ محاكاة ساخرة لرواية رتشاردسون «ياميلا» ، ولكنه لايكاد يطلق لشخصياته حرية الحركة «ولاسيما پارسون آدمز العظيم» حتى يثبت أنه أقدر على الفن الروائى من أن يستمر فى المحاكاة الساخرة ، وإذا هو يدعى أنه قد أخرج شيئاً جديداً فى الأدب : ملحمة نثرية كوميدية . وروايته التالية الضخمة «توم جونز» هى المثال الأكبر والأجود الذى قدمه لهذا الشكل الأدبى . وكانت السنوات

الآخيرة فى حياة فيلدنج صراعاً ضد المرض - وقد مات فى سن السابعة والأربعين - بعد أن أصبح قاضياً فى لندن (وقد أثبت جدارته فى القضاء) فلم ينشر بعد «توم جونز» إلا رواية واحدة أصغر حجماً بكثير وهى «أميليا» . ولكن له أيضاً «سيرة المأسوف عليه المستر جوناثان وايلد الكبير» ، وهى تمجيد ساخر للنذالة ، وأروع هجاء مطول فى الأدب الإنجليزى إذا استثنينا أعمال سويقت . وهناك قدر كبير من السخرية فى كتابات فيلدنج ، فهو روائى يجب أن يقرأ بعناية ، رغم الكوميديا المعقدة والرسم الكاريكاتورى للشخصيات الثانوية فى قصصه . فخلف الواقعية فى مشهده العادى ، والپانوراما العريضة للطرق والخانات والبيوت الريفية والمساكن الكئيبة فى المدينة ، هناك عقل رجولى راسخ يعبر عن نفسه عموماً بسخرية جادة ربما أخطأ فهمها القارئ المتعجل أو قليل الفطنة . وقد كان من بين مريديه الأكثر تجمساً ثلة مرموقة من الرفاق فى صنعة التأليف . فقال جيبون إن أعماله سوف تدوم أكثر من الإسكوريال ومن آل هابسبورج (الذين كان فيلدنج ينتسب إليهم)؛ وقال كوارديج إن «توم جونز» هى «واحدة من أكمل ثلاث حيكات قصصية اخترعها كاتب» ؛ ووصفه بـ «بـايرون بأنه «هوميروس الطبيعة البشرية فى النثر» ؛ وكتب سكوت : «إن كتابات فيلدنج ربما كانت من بين جميع الأعمال الخيالية التى أبدعتها العبقرية الإنجليزية أصرحها وأخصها بهذه العبقرية» وهذه شهادات لها قيمتها .

وثمة سببان يجعلان هذه الشهادات جديرة بالإثبات هنا . فالسبب الأول أن سمعة فيلدنج لدى النقاد والقراء الإنجليز لم تعد كما كانت . والسبب الثانى أن سمعته وتأثيره خارج إنجلترا لم يكونا قط مساويين لسمعته رتشاردسون وستيرن . فهو على عكسهما لم يضاف شيئاً إلى دين الحساسية ولم يستدر دموعها قط . ولقما كانت النساء اللواتى يتقاطرن على المكتبات العامة الآخذة فى الانتشار يسألن عن «جوزيف أندروز» أو «توم جونز» . إن الجمهور القارئ الجديد فى إنجلترا وخارجها لم يكن جمهور فيلدنج . ومع ذلك فقد كان أكرم قلباً وأسلم أخلاقاً من رتشاردسون أو ستيرن . كان شديد النفور من اللغة التبشيرية والتقوى الشكلية الساندين فى الطبقة التى كان ينتمى إليها رتشاردسون وأصدقائه وكان يراهم على حظ كبير من النفاق ، وهو عنده شر الرذائل . وكان مغرمًا بالمقابلة بين الطباع الكريمة - على ما فيها من أخطاء - مثل بطلة «توم جونز» وبين الأوغاد الباردى القلوب المتمسحين بالدين . وكانت خبرته بالحياة أعظم كثيراً من رتشاردسون أو ستيرن ، فقد خالط أناساً من كل صنف ، ولم يكن

يشعر بالغربة فى لندن أو فى الريف ، ولم يكن يخفى عليه أى شكل من أشكال الغدالة أو الرياء أو خداع النفس ، ومع ذلك لم يكن فيه شيء من التشاؤم أو القنوط ، وإن اعتقد أن العالم ملئ بالسفالة على اختلاف أنواعها (من أقواله : «أن تجعل الأخيار عقلاء أيسر من أن تجعل الأشرار أخياراً») وكان سريع الاستجابة لكل مبادرة من صدق الشعور ، وأى إيماء تدل على حسن الطوية . والحق أن وراء استعراضه الضخم للأحكام الساخرة العابسة ، وتعلقه الكلاسى بالدنيا ، شيئا أكثر من مجرد الإحياء بأخلاقية رومنسية ، هناك معيار القلب الكريم ، والخيال العطوف السليم .

ويمكن القول إن فيلدنج كان سيء الحظ . فمع أن النقاد الإنجليز فى القرن التاسع عشر قد حيوه باعتباره أول روائى كبير حاول - بنجاح - شيئا جديداً كل الجدة فى الأدب ؛ فالمرجح أن معظم النقاد والقراء ، وخصوصاً خارج إنجلترا ، كانوا ينظرون إليه فى السنوات التى تلت وفاته سنة ١٧٥٤ نظرة مختلفة ، إذ حسبه متخلفا بالفعل ، لايساير التقدم العصرى ، وكان لهم بعض العذر فى هذا . فقد كان ثمة تعريفه لرواياته بأنها «ملاحم كوميدية» ، ومقالاته المقحمة - رغم جودتها فى حد ذاتها - على أنها مقدمات ، وتقديمه المتصلب ، الشديد الوعي بذاته ، لأعماله القصصية وكأنها غير قادرة على أن تقف بمفردها ، كل هذا كان لابد أن يعطى انطباعاً سريعاً عنه بأنه كاتب عتيق ، ينتمى إلى عصر متقدم . ومع أنه لم يكن يفصل بين معظم أعماله وأعمال ستيرن - مثلاً - سوى عشرين عاماً ، فإن لغته أيضاً تبدو أقدم كثيراً . أضف إلى ذلك كله أنه لم يكن محبباً إلى الحساسية الجديدة ، إلى الجانب الأنثوى المتدنى من العصر ، تفهم بسهولة لماذا لم يكن له خارج إنجلترا مثل مكانة رتشاردسون أو ستيرن . ولكننا إذا نظرنا إلى فيلدنج كروائى يمثل عصره لعصرنا ، لا كمؤثر فى الحركة القصصية بين عصره وعصرنا ، لم يبق شك فى أنه أعظم الثلاثة ، وأن «توم جونز» هى لأى نوق رجولى أبدع إنجاز قصصى مفرد فى العصر كله . وإن فيه وفى رائحته من العظمة والقوة مايكفى لتحمل الإهمال ، انتظاراً لزمن يتحول فيه النوق من الانطوائية فى الروايات والروائيين إلى الانبساطية ، ولايضيق النقاد بالشخصيات الكوميدية ، والحيوية الصاخبة الغالبة (مع بعض التهريج أحياناً) ، ولايعترض القراء الذين يعتزون بلطافة التفكير على شيء من النقل الرجولى والاندفاع الفكرى فيما يقرعونه من قصص .

ولم تكن مكتبة قس كوكسوالد الميجل لورنس ستيرن تحتوى من الروائيين المعاصرين سوى واحد فقط وهو فيلدينج ، ولكن كان هناك ثلاث طبعات من سرفانتيس ، وأربع من مونتيني ، ولا أقل من خمس من رابليه . ولاشك أن هؤلاء كانوا أساتذته . ولكن ستيرن فى «تريسترام شاندى» و«رحلة عاطفية» (التي يمكن إدراجها هنا لأن فيها من القصص بقدر ما فيها من وصف الرحلة) يبدو أصيلاً كل الأصالة ، فيما عدا قليلاً من الحيل التأنوية . فمهما استعار من مادة فقد كان يحولها إلى شىء شاندى خاص به . وقد عفا الزمن على بعض من هذه المبتكرات ، فالصفحات البيضاء والنجوم وسائر الحيل الرخيصة فى «تريسترام شاندى» تُرىك أكثر مما تسر . ولما كان قد أخرج الكتاب فى مجلدين صغيرين ، وكأنا كان يتوخى النشر المسلسل ، فقد عمد إلى أن يضمه غمزة هنا أو لفظة هناك ، لأسباب شخصية محضة ، أو راجعة إلى المناسبات . وقد فقدت قفشاتة الخارجة التى تشبه مزاج المراهقين ماكان يمكن أن يكون لها فى وقت من الأوقات من تأثير يشبه الصدمة ، سوى أنها تبدو الآن غير لائقة بالكاتب ، حتى إننا لنشعر بالخلل له . وأهم من ذلك أن جملة العاطفية التى كانت تبدو لمعاصريه رائعة مثل فكاهته لم تعد تدر دمة فى عين . وذلك أننا - إن صح التعبير - نتخيله يراقب العين فى انتظار الدمة . وليس السبب فى فشل عاطفياته أنها ممطوطة بعناية وإلى درجة الإفراط ، كما هى الحال عند رتشاردسون ، فهى أميل إلى الإيجاز ، بل أنها مصنعة تشبى بالقصد وحب الاستعراض ، كما كانت شخصية ستيرن نفسه ، التى لم تكن محببة إلى النفس كثيراً ، لقد أراد أن يلعب على حساسية العصر الذى كان فى طريقه إلى الزوال . وإذا لم يكن ستيرن عاطفياً ، كما يدل عنوان رحلته المختلطة بالقصص ، فليس يبقى منه شىء . إنه يكثر الحديث عن قلبه بحيث لايمكن أن يكون ثمة خطر حقيقى عليه من هذا القلب فى أى وقت من الأوقات . (وقد قال بايرون عنه : «إنه يفضل أن ينهت على حمار ميت ولا يواسى أمّا حية» ولكن هذا - فى الحقيقة - هو ماكان يفعله عصر الحساسية هذا بأجمعه ، إذ كان فى الوقت نفسه عصر الوحشية المربعة التى لايكبحها شىء) ويعد فمن السخف أن يقرن اسمه برابليه وسرفانتيس كما فعل معاصروه فى أحيان كثيرة : لاشك أنه أدمن قراعتهم وأفاد منها ، ولكنه دونهما بكثير قامة ووزناً . إنه دون مدى عبقريتهما ، وعمق نظرتهما .

ومع ذلك فإنه ليس فى الأدب مجرد مهرج ولعب سرى كما وصفه ثاكبرى . فلئن كان بون رابليه ، إنه كاتب فكاهى عبقرى ، وأهم من ذلك فى هذا الصدد أنه صاحب

ابتكارات أدبية من الطراز الأعلى ، فطريقته ومذهبه وأسلوبه جميعها أصيلة كل الأصالة ، متميزة عن نظائرها عند أى كاتب من كتاب ذلك الزمن ، وهى تبدو حديثة إلى درجة مذهشة . فهو لايلف ويبدور على نحو ما هو مألوف لدى كتاب القرن الثامن عشر، بل يشب إلى حكايته وثبا ، مهما تكن هذه الحكاية . وهو يعطينا عوضاً عن الأسلوب «الكتابى» العادى فى القرن الثامن عشر أسلوباً له إيقاع الحديث الشخصى ، أسلوباً لايمكن تقليده ، يجمع بين القوة العصبية والأناقة المرفهة . وقد يبدو لنا أن رتشاردسون وفيلدنغ كانا يكتبان لناس لديهم من الفراغ والصبر أكثر كثيراً مما لدينا فى هذه الأيام ، أما ستيرن فيعالج الكتابة كما لو أنه أراد أن يسبق مالدى المحدثين من قلة الصبر ، فهو يحذف كل الفضول . وقد يبدو هذا المديح غريباً أن يوجه إلى «تريسترام شاندى» حيث يحتاج البطل إلى عشرات الفصول حتى يولد، ويطوف الراوى حيث شاء له الهوى ، ويقع الاستطرادات أكثر من أى شيء آخر. ولكن هذه هى فكاهة ستيرن ، ولو حذفنا معظم لمساته العاطفية وأضفنا شيئاً من المرارة أو القنوط لكانت أشبه شيء بفكاهة عصرنا هذا ، بل أقرب إلينا كثيراً – نحن المحدثين – منها لأى من معاصرى ستيرن . إنه ربما أسقط الأسابيع والشهور، قم فتت الدقيقة إلى ثوانيهما ، ليركز على أدق التفاصيل الدالة . فكل ما عند آل شاندى يعارض كل شيء آخر. المنزل وكر للمقالب، والناس لايفهم بعضهم بعضاً، فليس ثمة اتصال حقيقى ، والجميع مختلفون والجميع يقعون فى سوء تفاهم مضحك، وكل محاولة للتحادث هى سلسلة من الأخطاء تدفع إلى الجنون. فمستر شاندى لاتعرف عم يتكلم مستر شاندى، ولايهما أن تعرف ، والعم توبى يتوهم أن مستر شاندى يتحدث عن المدفعية مع أنه يتحدث عن الفلسفة، وإذا دعى العريف تريم للانضمام إلى الجماعة لم يفهم أحداً منهم ووجه الحديث فى اتجاه جديد. فكل واحد يتبع أفكاره الخاصة «وكل يغنى على ليله»، ولايمكن أبداً الوصول إلى نتيجة. بل إن ممتلكاتهم أيضاً تسير كما يبدو على هواها ، وكأنها تحيا حياة عفاريتية خاصة بها . فى هذا البيت العجيب يعيش ربّ المستر شاندى فى حالة ثورة مستمرة. فهو الذى يفخر بقدراته الجدلية ، زاعماً أنه يملك «واحدة من أبعد سلاسل التفكير فى العالم»، له زوجة لاتعرف عم يتكلم ، فهى إما صماء بعناد عن كل حجة ، وإما موافقة له بحيث لايبقى ثمة مجال للنقاش؛ وله أخ، العم توبى ، وهو لايفضل الزوجة ، بل لعله أسوأ ، لأن من عادته أن يظهر بعض الاهتمام حتى يسارع مستر شاندى بطرح حججه وهو مسرور ، وإذا بالعم توبى قد

انصرف عنه بكليته وجعل يصغر «ليلا بلير». مثل هذه الشخصية لا تحتاج إلا ستة صغيرة كي تصبح تراجيدية. فهذا الافتقار المطلق إلى الاتصال يمكن أن يلقى بنا في اليأس، وهذا ما يحدث غالباً في أدبنا القصصى، ولكن ستيرن يحافظ على كوميديته بفن بديع، ونون أن يبالح في العاطفة كما في «رحلته العاطفية» يوحي بمودة عائلية قوية، ويجعل شخصياته الرئيسية، الذين يصورهم كاملي الأبعاد بسلسلة من اللمسات الدقيقة، يجعلهم جديرين بالحب، بقدر ما هم سخفاء العقول. إنه كتاب يمكن أن يصبح الآن أجمل لو أعيدت صياغته بحكمة، فجرد من الحيل الرخيصة والمناسبات التافهة، فما يبقى عندئذ يصبح رائعة من روائع الكتابة الفكاهية، جديرة بأن ترضى الأنواق اليوم أكثر مما أرضتها قبل مائتي سنة. فستيرن واحد منا طالما كانت في عينه ومضة الذكاء، لا دمة الحساسية والعاطفية.

وكان هناك روائي آخر عدّ لمدة طويلة ندأ لرتشاردسون وفيلدنغ وستيرن، وهو توبياس سموليت.. وليس كذلك، ولكنه يجب أن يقدم على سائر معاصريهم. وكان قبل أن يحترف الكتابة مساعد جراح في البحرية، وقد جرب خشونة الحياة، ووجدت هذه التجارب طريقها إلى روايات الصعلكة التي كتبها، وهي روايات لا تقل خشونة عن حياته، وإن كانت مسلية. وقد استلهمها من «جيل بلا». وقد ظفرت رواياته «رودريك رانوم» و«برجرين بكل» و«همفري كلنكر» (وهي أظرف أعماله وأجودها) بشيعة من المعجبين لعدة أجيال، ولاسيما بين الصبية والشباب، وكان لها بعض التأثير في ديكنز في مبدأ أمره. وكان سموليت حتى سنه الأخيرة، وقد قضاه في الخارج، مضطراً أن يسخر قلمه في أعمال كثيرة تافهة، قليلة العطاء، مثل صديقه الذي تحول - مثله أيضاً - عن صناعة الطب، أوليفر جولدسميث، فهذا كان يكدر أيضاً في «شارع الكتبية» مخرجا مجلدات من التراجم والتاريخ الطبيعى والنقد، وكما لا يحصى من المقالات والتعريفات المتنوعة. ومع ذلك فقد تمكن جولد سمث، الذى استعبده تجار الكتب، من كتابة مسرحيته ثم بعض النظم الذى اكتسب شهرة، وأيضاً روايته الوحيدة التى اشتهرت أيضاً «قس ويكفيلد». وهى تقص بغير عناية حكاية غير معقولة، وتجعل لها خلفية غامضة من بيئة مثالية، ولكن فيها سحراً ودعابة يستحوذان على القارئ، ككل ماكتبه جولد سمث لمتعته الخاصة. فقد كانت فيه لمحة من العبقرية، كما كان سموليت - رغم كل عيوبه - ذا موهبة نادرة. وقد مات أحدهما في سن السادسة والأربعين، والآخر في الخمسين. وقد كان كلاهما رطلين غير حريصين،

يميلان إلى الإسراف إن وجدا نقودا ، ولعلهما كانا ضعيفي البنية أيضا ، ولكننا قد لانخطئ إذا قلنا إن كليهما انتهت حياته قبل الأوان ، ففقد العالم أنصج أعمالهما ، لأنهما اضطرا في وقت من الأوقات أن يكتبيا أكثر مما يريدان ، بينما كانا ياكلان أقل مما يحتاجان إليه.

لقد تغير المشهد الأدبي تغيراً تاما خلال الخمسين سنة الأخيرة . ففي عصر الملكة آن كان الشاعر أو كاتب المقالة أو الرسالة يبحث عن راع ليؤمن حياته ، وكان الأنكباء الذين يتجمعون في المقاهي هم أهم نقاده ؛ وكان الجمهور القارئ قليل العدد نسبيا ، ولكنه يمكن أن يكون مؤثرا ، وأن يأتي منه عائد مباشر . ولم تكن هناك مجلات شهرية : فإن «الاسبيكتاتور» و«التاتلر» لأديسون وستيل وأصحابهما يصعب إدخالهما تحت هذا الاسم ، رغم أن شهرتهما وتأثيرهما في أوروبا كانا أكبر كثيرا مما وصلت إليه أي دورية من الدوريات التي ظهرت قريبا بعد . ولكن عندما ترك سموليت وجولدسميث صناعة الطب ليتفرغا للأدب كانت المجلات الشهرية في كل مكان ، وكان الناشرون - وإن بقي اسمهم «الكتبية» - يطلبون من المؤلفين كل أنواع الكتب ، ولاسيما الكتب الإخبارية للجمهور القارئ الجديد ، بشروط محققة جدا بوجه عام . وكانت كل رواية تنجح لايلبث أن يظهر لها مقلدون ، وكانت المكتبات العامة تتكاثر وتتسع ، وفي «شارع الكتبية» كان رجال ونساء من كل نوع ، من جولدسميث وسموليت إلى أنعس أجير لايحسن أكثر من وضع بضع كلمات بجانب بعضها البعض ، يكدهون ليطعموا أنفسهم وكذلك المطابع التي لاتقل عنهم جوعا . وكان الدكتور جونسون العظيم ، الذي سيعرفه الناس جميعا معرفة حميمة بعد قليل بفضل تلك الترجمة الرائعة في أمانتها والتي كتبها صديقه بوزويل - كان الدكتور جونسون هذا حديث عهد بالخروج من عبودية القلم تلك إلى حياة كريمة آمنة . أما ستيرن الذي نجا من هذه التلمذة القاسية بأن قفز من كرسى القس إلى عالم الشهرة ، فقد انطلق بمثل دور يوريك<sup>(٥)</sup> ، ينحني ويلعب ملاعب وجهه ويغازل حول المدينة في طريقه إلى باريس ، حيث سيتعشى في دار البارون دولباخ ويتلقى تهنئات ديديرو وغيره من الإنسكلوبيديين . لقد وصل الروائي الإنجليزي الجديد إلى القارة على أثر الرواية الإنجليزية الجديدة . وكان المشهد الأدبي في لندن التي غادرها وباريس التي استقبلته قد بدأت تظهر معالمه ، ثم يتحدد شكله على نحو لا يختلف كثيرا عما نعرفه اليوم . بكل هذه الصناعة المعقدة حول عرض المادة المقروءة ، من أنفه حكايات الأخبار إلى أرقع إبداعات العبقرية .

(٥) إحدى شخصيات شكسبير ، مهرج القصر في بلاط ملك الدنمارك («هملت») - المترجم .





لأنعرف أين يبدأ الأدب وأين ينتهى . وحتى عندما نكون واثقين أن شيئاً ما هو أدب ، فنحن لانملك الثقة نفسها عن المدى الذى تمتد إليه جذوره ومع يستمد غذاءه . فهذه الحركة التى تسمى التنوير ، والتى كان موطنها فرنسا ولكنها امتدت إلى سائر أوروبا بل وراءها أيضاً ، لم تكن حركة أدبية فى المحل الأول ، بل كان الأدب الذى أنتجته ناتجاً ثانوياً . ولا يمكننا هنا أن نتحدث عن عمل رياضيين وعلمائها الطبيعيين ومنظريها السياسيين إلا إذا اقتحم حدود الأدب أو أمكن أن يقال عنه إنه أحدث تأثيراً قوياً فى الأدب ، كما هى الحال بالنسبة إلى بيدرو . ولكن الحركة العامة نفسها لا يمكن تجاهلها . فقد ترتبت عليها أشياء كثيرة ، ولم نفرغ منها بعد . وغنى عن البيان أن الثورة الفرنسية كانت مدينة بالكثير لـ«فلاسفة» التنوير ، مع أنهم لم يكونوا هم أنفسهم سياسيين ولاشغلوا أنفسهم بالعمل السياسى . ولكننا قد ننسى أن شيئاً آخر ، لعله أكثر أهمية لنا اليوم ، قد جاءنا عن القرن الثامن عشر ، عصر التنوير . ذلك هو الثورة الأمريكية . فإذا كانت القارة الأمريكية الواسعة ، التى استطاعت أن تغزو وتؤوى ملايين لاتحصى من المهاجرين ، هى أم الولايات المتحدة ، فأبوها – الكلمة (logos) المبدعة – هو الفكر المميز لهذه الحركة وعهدها : مفاهيم الحرية والمساواة والتسامح ، وإنكار حتمية الحرب ، والإيمان بأن الناس الذين يسيرون على هدى هذه المفاهيم يمكنهم أن يتقدموا بخطى جبارة . لقد كانت نغمة التفاؤل الوطنى النشط التى عرفت فى الدستور الأمريكى يمكن أن تسمع كل ليلة تقريباً حول منتصف القرن الثامن عشر فى صالونات مدام جوفرين ومدموازيل دى لىبيناس أو حول موائد العشاء فى قصر البارون بولباخ أو هلفتيوس .

ولاشك أن الثلاثة الكبار فى هذه الحركة هم فولتير وبيدرو وروسو . ولكننا سنؤخر الحديث عن أحدهم – وهو روسو – إلى القسم الثالث ، الذى ينتهى إليه نظراً لتأثيره الضخم على الرومنسيين . والحق أنه هو الشخصية التى حققت النقلة من هذا العصر إلى العصر التالى ، وهذه الحقيقة – ودعنا من عيوبه الشخصية المتعددة – هى التى تفسر نظرة الشك التى كان يراه بها فولتير و«الفلاسفة» : فقد كانوا حين ينظرون إليه فخارج عصرهم ينظرون ، فثمة العصر التالى . (وحرى بنا أن نحافظ على

الاصطلاح الفرنسي المعاصر : «الفلاسفة» philosophes لا لمجرد أن هذا هو الاسم الذى عرف به أولئك الرجال فى فرنسا وخارج فرنسا ، ولكن لأن تسميتهم بالفلاسفة - دون علامات تنقيص - يوحى بأنهم كانوا أندادا للبينتس أو كانت فى الميتافيزيقيا ، مع أنهم لم يكونوا ميتافيزيقيين قط) . فولتير وبيدرو هما إذن همنا . وهما مختلفان جد الاختلاف ولكننا يمكننا أن نراهما أمام الخلفية العجيبة نفسها . إنها عجيبة لأن عناصرها مختلطة اختلاطاً رهيباً . فلا يمكنك أن تصدق أن باريس مسرحيات فولتير وحكاياته ودائرة معارف بيدرو قد وجدت حقاً . فهى تمثل قمة الترف فى عصر بلغ غاية التصنع ، ولكنها مع ذلك تكاد تكون مغلسة ، تحيط بها المجاعة واليأس . كانت مدام دى بومبيدور عشيقه لويس الخامس عشر تشجعه على إنفاق الثروات الطائلة - أحياناً فى تسلية سخيفة - مع أنها هى نفسها كانت امرأة مثقفة ، تميل إلى مجالسة رجال الأدب . وكان بوشيه يصور مركزياته ، بينما كانت على ناصية الشارع لمة كبيرة من كل الطبقات حول رجل يصب عليه الرصاص المغلى قبل أن تمزق الجياد المتوحشة أشلاء . وكانت بعض الصالونات وموائد العشاء تشهد مناقشات عالية فى العلم ومجادلات حامية بين المؤمنين المتحررين والملاحدة الماديين ، ولكن اليسوعيين يمكن أن يضربوا ضربتهم فى أى لحظة ، فيأتى ضباط بيدو مرسوم (lettre de cachet) ويؤخذ أحد أصحاب النظريات إلى الياستيل . وكأنما كان العصر الجديد - عصر العقل - والقرن الخامس عشر يتدافعان فى تلك المدينة ، حيث يوجد من التقدم ومن الرجعية - فى الوقت نفسه - ما لا نظير له فى أى عاصمة من عواصم أوروبا الغربية . كان من الممكن أن يضع مونتسكيو أسس علم السياسة الحديث ، وأن يبدأ بوفون اكتشافه وتسجيله للتاريخ الطبيعى كله ، وأن يخرج دالمبير مقالاته فى الديناميكا ، وأن يتوسع بولباخ فى شرح عقيدته حول الجبر وإنكار وجود الله ، كان هذا كله ممكناً فى كنف مجتمع لا يزال يدين بالولاء الملكية مستبدة ، ورقابة كنسية فى منتهى التصلب والتعصب ، والسادة لابسو المسوح الأكثر مرحاً يدبرون الحيل الماكرة للإيقاع بالنساء ، والسيدات الأرستقراطيات المبدعات المقصبات يناقشن وينازعن لاحول أحدث قصيدة أو مسرحية فقط بل حول الدين ونهضة المدنية وبدء الحياة أيضاً ، ومدام دى جوفرين الثرية طيبة القلب التى لاتدعى شيئاً من الثقافة هى نفسها تنفق الكثير من وقتها ومعظم مالها على أولئك «الفلاسفة» تستضيفهم وتساعد فى إعالتهم وهم أخطر الناس فى البلد . وربما اضطر واحد أو اثنان منهم إلى مغادرة البلاد على غير توقع ، ولكن

العصر لم يكن يقتدر إلى حكام مستبدين غربيي الأطوار مستعدين لاستقبالهم . وهكذا أغرى فردريك الأكبر فولتير بالإقامة عنده ، وقضى ديدرو شهوراً في كنف الإمبراطورة كاترين الروسية والنقاش يمتد بينهما كل مساء . وفي عصرنا هذا زار برناردشو ستالين ، ولكن الكلفة لم تكن مرفوعة بينهما إلى هذا الحد ، فلو عاش في ذلك القرن الثامن عشر العجيب لكان نجاحه أو فشله أعظم كثيراً .

وقد ظهر قبل دولباخ شاب يدعى لامترى ، بسط في كتابه «الإنسان الآلة» نظرية مؤداها أن الإنسان ليس إلا آلة تعمل بذاتها ، ويتمتع بحماسة قلما توجد في هذا النوع من الآلات . وكان الرأي السائد في النواثر الفكرية المتقدمة - وإن أعلن فولتير مخالفتهم لهم - هو أن الإنسان لا ينبغي فقط أن يسترشد بالعقل - وهذا ما يوافقهم عليه فولتير بلا تردد - بل يجب أن يسلم بأنه مادام الذي أنتجه كوناً مادياً محضاً ، أو آلة كبيرة هو ذاته ، فليس له . أى لهذا الإنسان ، وهو آلة صغيرة ، أن يطمع في الخلود ، ولا أن يدعى أن له روحاً أو نفساً ، إلا بنوع من المجاز اللفظي . وإذا أمنا بأن كل ما يرفع بناؤه بلا شيء يوازنه أو يقابله في العقل الواعي فلا بد أن يقوم العقل الباطن بتعويضه منتجاً ما يصاده في شكل أدنى ، فقد يكون لنا أن نتوقع ما نكتشفه في صميم حياة هؤلاء الناس ، خلف الأقنعة ذات الشعور المستعارة : وجداناً قاهراً ، كل ما في العاطفة الرومنسية المستبدة من أحوال النشوة والعذاب ، وكل الدمار الذي تحدثه في النفس ألوان الغرام المجنون . وكل هذا نلقاه بدءاً من نوبات فولتير العصبية ونزواته الغرامية ، إلى ذوق ديدرو الأدبي الذي يطرب للدموع ، حتى يبلغ قمته في رسائل جودى دى لبيناس المفعمة بعاطفة مأساوية ، وحياتها السرية المروعة - تلك المضيئة الباسمة «للفلاسفة» . كان العصر التالي قد بدأ يتكون في تلك الأعماق الخفية المضطربة ، التي بدأت منذ الآن تشكل وتلون الصورة الرومنسية للإنسان الغربي . فلا غرابة إذا لم يحظ نيبها روسو بكثير من الحب .

ويمكن أن يقال عن فولتير إن أصل عظمته عُلقة . فقد نال نجاحاً سريعاً في الشعر والمسرح بفضل موهبته ومواتاة قريحته ؛ وأجرى عليه معاش من القصر وأصبح مقرباً من مجتمعه اللامع . ولكنه تجاوز حده بنكتة استاء منها أحد أفرادها وهو الشفالييه دى روهان شابو ، فاستأجر بعض البلطجية لضربه . ولم يغضب فولتير للعلة نفسها بل للاستقبال الذي لقيه بعدها من معارفه الأستقراطيين . فقد قابله ببيرو ، ورفضت الشرطة أن تقوم بعمل ما ، ولكنها تحركت عندما علم الشفالييه

وأسرته القوية أن فولتير يتلقى دروساً في المصارعة ، فأنخونه إلى الباستيل ، ويبعدها  
سافر إلى إنجلترا . ولم تكن معرفته بالفكر الإنجليزى ممثلاً على الخصوص في لوك  
ونبوتن ، ولا بالنظم السياسية الإنجليزية ، معرفة عميقة في وقت من الأوقات ، ولكنها  
كانت كافية على الأقل كخبرة في حربه ضد فرساي . وبعد ذلك كانت سنوات اعتكافه  
الطويلة مع عشيقته المثقفة مدام دي شاتليه سبباً في شهرته لا بكونه أنيبا عظيماً  
فحسب بل «فيلسوفاً» عظيماً أيضاً ، أستاذاً في كل تلك المعارف الجديدة المثيرة  
الخطرة . وبعد موتها وجد نفسه حراً في قبول دعوة فردريك إلى الإقامة في بوتسدام ،  
وكانت علاقاته العجيبة بملك بروسيا وبلاطه حديث أوروبا . وأخيراً حظ رحاله في فرنى ،  
حيث كان بأمناً من الاعتقال لشدة قريها من سويسرا ، وكان قد أصبح غنياً  
ومشهوراً ، وأمتد عمره حتى بلغ شيخوخة طالت إلى درجة عجيبة ، وأعجب ما فيها أنه  
لم يكن قط سليم البدن ، وقد شعر غير مرة بأنه مشرف على الموت ، ولكنه ظل محتفظاً  
بقواه كاملة ، بل ازداد قوة ، بحيث شن حرباً سياسية اجتماعية فلسفية فريدة في  
شدها واتساع مداها . صاح فولتير : «اسحقوا العار!» فسمعت أوروبا كلها . ولو  
سمح له بالعودة إلى باريس، ولو أعيد إلى ما يشبه الحظوة في فرساي - وهذا إغراء لم  
يكن محصناً ضده قط - لكان من الجائز أن يفقد نفوذه الضخم . ولكن غياب آل  
بوربون ، وهو علم من أعلام العصر الكبرى ، ظل راسخاً إلى النهاية ، فبقى فولتير في  
فرنى حتى دخل باريس دخول المنتصر قبل وفاته بقليل ، وكأنه عاهل مستقل للعقل ، أو  
إمبراطور للتهكم المالحق .

ولم يحدث قبله ولا بعده أن سيطر كاتب على المجتمع كما سيطر فولتير على  
مجتمعه خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة من حياته. (كم مليوناً منا جلسوا في  
حصص الرسم يصورون قالب الجبس على ذلك الوجه العجوز الساخر الذي تبو عليه  
العفرتة!) وأقرب الكتاب السابقين إليه ، من هذه الناحية ، هو إرزمس . أما بعده فلم  
يبلغ جوته أو تولستوى مثل شهرته الغالبة كشخصيتين أوروبيتين ، وإن كانت عبقريتهما  
المبدعة أعظم ثراء . وقمة أناطول فرانس وبيرناردشو ، وهما أشبه بنسختين شاحبتين  
منه . وكانت طاقته ووفرة إنتاجه في ضخامة شهرته . فكانت المسرحيات والقصائد  
والحكايات الفلسفية والتواريخ والمقالات والرسائل تتدفق منه بالآلاف (المعروف منها  
١٤,٠٠٠) في سبيل لا ينقطع . ولم يكن الإيمان الهادئ بالعقل في كل شيء هو الذي  
منحه هذه الطاقة الهائلة ، ولكنه مدين بجانب كبير منها للتناقضات العنيفة في طبيعته ،

فقد كان رغم كل صفاته العظيمة لايتورع عن شيء ، وكان مغروراً وبغوراً وكذاباً وشهوانياً . ولكن الطاقة التي انطلقت من انفجاراته الداخلية وُجّهت نحو الدفاع عن العقل ، وتعقب الخرافة والتعصب والاضطهاد الدينى ، وكل سوء استخدام للسلطة ، وكل عقبة فى طريق البحث الحر والمناقشة الحرة ، وكل ادعاء من قبل السلطة الدينية أو الدنيوية بأنها فوق النقد ، وكل مايقال لتبرير الحرب . إن كرهه للحرب ، التي سخر منها وأداتها المرة بعد المرة ، ليبولنا الآن سخرية من سخريات التاريخ ، فقد ساعد فولتير على قيام الثورة الفرنسية ، التي ساعدت بدورها على قيام حروب أكبر وأكبر ، وأوسع مدى وأشد دموية من أية حرب شهدها عصره ، ومهدت السبيل عن طريق تسليح الشعب وفكرة الحرب الشاملة للمذابح الجماعية ونوبات الجنون العالمى التي شهدها عصرنا ، على نطاق يمكن أن يجنّ منه عشرة مثل فولتير . ولكن فولتير فى زمنه وإن كانت له لحظات جنونه قد حافظ على قدراته العقلية واستخدمها بنظام ونشوة ليصب سباطه على المظالم والامتيازات غير المعقولة والبدخ الجنونى فى الكنيسة والدولة والمجتمع . لقد كان من البداية إلى النهاية كاتباً ، لا حاجة له فى أكثر من قلم وورق ، ولكن أعماله وما تركت من أثر كانت من الضخامة بحيث يبدولنا الآن ، كشخصية تاريخية ، أقرب إلى أن يعد بين رجال الأفعال العظماء منه إلى أن يعد كاتباً .

والحق أننا ، ونحن على مبعده منه ، قد تبوّلنا أعماله الأدبية الخالصة مخيبة لظنوننا . يمكننا أن نفرض الطرف عن «معجمه الفلسفى» بمجلداته السبعة ، وكل ماجرى هذا المجرى . وقد تحدثنا عن مسرحياته من قبل . أما نظمه فالجيد منه يجمع بين الفصاحة والزكاء والمعنى والخيال الرائق ، كل المزايا تقريبا ماعدا كونه شعراً . ونقده للمسرح دون نقد لسنج بدرجة واضحة . ومع أنه استطاع أن يكتب كلاماً جيداً وذكياً عن الأدب الذى فهمه ، فإنه لم يظهر امتيازاً خاصاً بنفاذ النظرة فى النقد ، كما أن هناك أدباً كثيراً لم يفهمه . وتكليفه التاريخية أجود ، وأولها «تاريخ شارل الثانى عشر» (ملك السويد) ، سنة ١٧٣١ ، ويعدّه بعشرين سنة «عصر لويس الرابع عشر» وهو أحق كتبه بالاهتمام ، وإن لم يكن آخرها ولا أشدها طموحاً . وقد قيل - وهو قول على جانب من الحقيقة - إن كتابة التاريخ كما نعرفها اليوم تبدأ بهذين الكتابين ، ولاسيما تاريخ لويس وعصره . فمع المؤرخ فولتير نودع السير العتيقة المملة المحدودة عن الملوك وحروبهم ، ويبدأ المسح الشامل لأحوال البشر عموماً فى تحركاته وأساليب حياتهم، كما تعودنا أن نجد اليوم . وأسلوبه السهل فى وضوح ، المسترسل فى تحديد ، أصيل وجديد فى هذا الموضوع مثل نظره .

ومن المحتمل أن دافيد هيوم ، وقد كان في فرنسا سنة ١٧٣٤ ، أفاد كمؤرخ من اتساع أفق فولتير ووضوح عرضه ، وإن لم يفد منه كفيلسوف ، فإن فكره الفلسفى أبعد مدى بكثير من فكر فولتير . ويعد ذلك التاريخ المبكر كان هيوم في باريس سنة ١٧١٣ ، حيث تولى سكرتارية السفارة البريطانية ، وفى هذه الفترة أحرز هيوم أعظم انتصاراته الاجتماعية ، فلم يكن محاطا «بالفلاسفة» وحدهم بل بسيدات الصالونات اللامعات أيضا ، اللاتي كن يصوين نظراتهن البراقة - كما تقول الروايات - إلى محياه الاسكتلندى العريض الهادى . وكان هذا الإقبال كله ، وإن أوقعه في بعض المازق الاجتماعية المركبة ، مناقضاً أشد المناقضة للإهمال الذى عاناه في إنجلترا . ولعل هذا الفرق بين الإنجليز والفرنسيين في معاملة الكتاب هو ما تشير إليه ملاحظات وقحة أبداها هوراس والبول لهيوم في باريس : «نحن في إنجلترا نقرأ كتبهم كما تعلم ، ولكننا قلما نهتم بالكتاب أنفسهم ، فنحن نرى أنهم يتالون جزاءهم وأقيا إذا بيعت كتبهم ، ونفضل بالطبع أن نتركهم في كلياتهم منزوين ، وبذلك نغفى أنفسنا من غرورهم ووقاحتهم» . وقد كانت هذه الملاحظة نفسها قطعة من الغرور والوقاحة ، لاتخلو من دلالة على غيرة وانبول من نجاح هيوم ، ولكنها لم تكن بعيدة عن الصحة حين أبديت في ١١ نوفمبر ١٧٦٦ ، ولاهى بعيدة عن الصحة اليوم . وقد كان في هوراس والبول عرق قططى وعرق متفندر أيضاً ، ولكنه كان ذا حكم صائب ولاسيما في الأمور العامة أكثر مما يقال عنه ، و«رسائله» تعريف رائع بالطبقة العليا وبعادات عصره وأحاديث الناس فيه ، وهى لم تفقد بريقها إلى اليوم ، بعكس بريق سيدات هيوم المعجبات اللاتي انطوى عالهن .

ولعل دراسات فولتير التاريخية أن تكون أقرب إلى نوق عصرنا ، بميلها إلى الإيجاز والسرعة ، من أى مؤلف تاريخى آخر في القرن الثامن عشر . ولكن هذا العصر يقدم لنا مؤرخاً أعظم من فولتير ، وأكثر تمثيلاً لعصره أيضاً . ذلك هو إدوارد جيبون ، وهو من أواخر رجال العصر ، ولكنه أحد أصواته الخالدة ، كما أن كتابه «انحدار الإمبراطورية الرومانية وسقوطها» واحد من آثاره الكلاسية الخالدة . إنه أشبه بموكب عظيم متعرج ، لا يتوقف ولا يتعجل . ومع أن عصر العقل بلغ نهايته بينما كان جيبون عاكفا على كتابة المجلدات الأخيرة (والأقل قيمة بعض الشيء) من تاريخه العظيم ، فإنه يظل هو وعمله راسخين في ذلك العصر . فهكذا تبدو آلاف سنة من أعمال البشر لعالم عقلانى ، تجمعت لديه معظم الوقائع . ولجيبون عيوب واضحة . فمن

المشكوك فيه أنه بدأ يفهم الشعور الدينى . وهذه الفجوة فى فهمه هى التى تجعل قصته عن ظهور المسيحية متحيزة وغير جديرة بالثقة رغم نكائها الشيطانى . ثم إن هناك شيئاً أشبه بمخالفة المعقول فى أسلوبه ، كما فى جييون نفسه ، وكان رجلاً قصيراً سمينا ذا مشية سريعة . ولكن معرفة أوثق بكليهما تزيينا احتراماً لهما . فقد أتم هذا الرجل عمله بنجاح عظيم ، كما لو أن بانياً شيد مدينة بيديه الاثنتين ؛ وكل ذلك بأسلوب فيه شئ من فخامة روما نفسها ولكنه مع ذلك أسلوب مرهف فيه سخرية مأكرة بحيث يناسب عصره ويمتعه ؛ أسلوب يبدو من السهل تقليده ولكن كل مايمكن هو أن يشوه ويمسخ ؛ أسلوب فيه شئ من الكلاسية يتفق مع موضوعه ولكنه شديد الالتصاق بشخصية المؤرخ ، وفيما عدا المتعصبين ضد شكية جييون الدينية ، سيظل كتابه «انحدار الإمبراطورية الرومانية وسقوطها» واحداً من أعظم الأعمال التاريخية التى أخرجها الإنسان الغربى .

لا ، لم تكن أعمال فولتير التاريخية - رغم جودتها - هى التى أكسبته تلك الشهرة الأدبية الواسعة . إنما ترجع هذه الشهرة إلى شكل أدبى أصبح الآن مهجوراً ولكنه كان رائجاً فى زمنه ، وهو الحكاية الفلسفية ، وغالباً ماكانت تتخذ من الشرق مسرحاً لها . وقد كان القرن الثامن عشر مفتوناً بالشرق ، كما يثبت الكثير من آثاره وديكورات ، ولعل الأصح أن يقال إنه كان مفتوناً بفكرته الخاصة الغامضة عن الشرق . ويرجع كتاب مونتسكيو «رسائل فارسية» إلى سنة ١٧٢٦ ، وفيه جعل الزى الشرقى المصطنع غطاءً لسخرية لازعة أصابت غرضها كما لقيت نجاحاً شعبياً . ولعل فولتير تعلم اللعبة من مونتسكيو ولكنه أتقنها . وكذلك حاول أن يدخل نوعاً من التحسين على عمل سويغت بأن كتب «ميكروميجاس» حيث يهبط عملاق ضخم من سيربوس إلى الأرض ، ولكنه وإن بذ سويغت بمزيد من الحدة ووضوح النبذة الشخصية فإنه لا يملك قوة سويغت ووزنه : تلك السخرية المروعة الشاملة . ومع أن كتابات فولتير هذه نقرأ حكايات ممتعة - ولاسيما «زاديج» و«كانديد» - فإنها تبعد عن فن الرواية بمسافة كبيرة ، فهى لا تتحدث عن إناس فى مجتمع يمكننا أن نتعرف عليه ، وإنما هى أنوات يستخدمها الهجاء والسخرية ، فى شكل شعبى مقبول ، أو هى كتيبة المشاة فى جيشه الموجه لغزو الخرافة والتعصب والاستبداد والاضطهاد الدينى . (ولو كان فولتير حياً فى أيامنا هذه لكان من المرجح أن يجعل للقصص البوليسية نصيباً فى كتاباته ، وهناك فصل فى «زاديج» يدل على قوة بظلة فى الاستنتاج ، ويوحى بأن تلك القصص

البوليسية كانت حرية بأن تبلغ مستوى عالياً من الجودة). ورائعته في هذا الشكل الأدبي هي ، دون شك ، «كانديد» ، التي يقال إنه كتبها في بضعة أيام . ومن المرجح أنها تُقرأ وتُتَوَقَّع في وقتنا هذا على نطاق أوسع كثيراً مما كانت تقرأ وتُنَاقَش في القرن التاسع عشر ، فنحن اليوم لانجد صعوبة في الإتيان بما يماثل أشد فقراتها تشاؤماً . إنها عمل عجيب ، يستحيل تفسيره بأنه واحدة من هجمات في حرية المستمرة . فهناك سخرية واضحة مما سماه ليبنتز «أفضل عالم ممكن» ؛ وهناك تهكمه المعهود الذي لا يني بالاضطهاد الديني والحرب وما إليهما ؛ وهناك الفرع الآخر - ولم يكن هذه المرة من صنع الإنسان - الفرع الذي أحدثه زلزال لشبونة قبل وقت قصير . ولكن هناك فوق ذلك ، وبراء التهكم السهل الذي يجري مع القصة متنقلا في حركة سريعة من مصيبة إلى مصيبة - وهذا بذاته ضرب من السخرية - هناك أعماق من الاشتمزاز وضياح الآمال فاغرة أفواهاها ، أعماق لا يمكن تفسيرها كما نفسر كتاباته الفلسفية والهجائية المعهودة . إن فواتير لم يكن قط نصيراً للتفاضل السهل - بل هو واحد من الأهداف الرئيسية التي يوجه إليها سهامه في «كانديد» وغيرها - ولكنه كان يرى بوجه عام أن البشر إذا قاموا بإصلاحات معقولة في الكنيسة والدولة ، ووضعوا حداً للاضطهاد ، واتخذوا منظمات عقلانية ونظرة تحررية ، وقدموا العقل على الهوى ، فقد يكون من الممكن أن يحيا حياة طيبة . ولكن هذه الإمكانية - على ما يبدو - تختفي في «كانديد» . فالبشرية نفسها يقلب عليها الفساد ، بل هي أعرق في الشر مما قد يتخيله الكثيرون من أشد الناس إيمانا بالخطيئة الأولى . وما يتركه الناس لايسمونه ، ليزهر حيناً ، تأتيه جائحة فتدمره وتتركه خراباً . فأي نفع هناك إذن ، حتى لو فُلع المرء بستانه في عالم كانديد ، مادامت الكارثة واقعة لا محالة؟ إن إطلاعنا على هذا العالم لا يسند قضية العقل والتسامح ، فإن ما يتطلبه احتمال هو رواقية صلبة أو حساسية مخدرة بصورة مستمرة . إن «كانديد» هي فواتير في آخر مدى عقالة . وإذا قارنا نبرتها العامة وروحها بما نجد - مثلاً - في «مقال» عن التسامح» تبين لنا أن «كانديد» ليست وثيقة حرب ، أو هجمة من الهجمات ، إن صح هذا التعبير ، بل تهكم يقضى إلى اليأس المطلق . لقد بدأت «مقالة عن التسامح» بعرض لقضية كلاس ، (وهي في الواقع مبنية على هذه القضية .) وكان جان كلاس رجلاً بروتستانتياً طيباً متقدماً في السن ، اتهم زوراً بقتل ولده الكاثوليكي - الذي مات منتحراً في الحقيقة - ثم عذب وأعدم ، ووقعت الأسرة كلها ضحايا للتعصب الهستيرى ، وقد ظل فواتير يدافع عن قضيتهم عدة



سنوات). إن «كانديد» هي عقلانية مضيئة تتكسر مثل قشرة رقيقة من الجليد انظلم على الأعماق السوداء من تحتها . وهذه الأعماق وذلك اليأس يفسران شعبيتها التي عادت اليوم من جديد . ولكن الناس الذين يرحبون بها الآن لم يخوضوا بمفردهم معارك لانهاية لها ضد الخرافة والتعصب والاضطهاد الديني كما فعل فولتير .

وإذا أخرجنا روسو ، الذي ستحدث عنه فيما بعد ، فأهم شخصية في عصر التنوير بعد فولتير هو بلاشك دنيس ديدرو . وقد كانت أهم أداة للتنوير هي «الإنسكلوبيديا» ، التي بدأت كمشروع للنشر مستعار من إنجلترا . فقد كانت هناك عدة محاولات سابقة لتزويد القراء بأعمال جامعة لقروع المعرفة ، اتخذت الشكل المعجمي غالباً . ولكن «الإنسكلوبيديا» أو المعجم الشامل للفنون والعلوم» الذي أخرجه افرام تشامبرزس سنة ١٧٢٨ في مجلدين كان أكثر طموحاً وأحسن تنظيمًا من كل ما سبقه لأنه استخدم طريقة الإحالات . أما العمل الفرنسي «الإنسكلوبيديا» أو المعجم المصنّف للعلوم والفنون والصناعات» فكان أشد طموحاً من سابقه الإنجليزي ، وإن انطلق منه ، فقد بلغ ٢٨ مجلدًا فيما بين سنتي ١٧٥١ و١٧٦٥ . وقد صودرت مجلداته الأولى على الفور ، ومن ثم تابع وجوده سرا . وقد ساهم فيه جميع «الفلاسفة» ، ولكن الرجل الذي حمل معظم العبء في تحريره وكتابة مواده كان ديدرو . ومن السهل إذا أردنا الدقة أن نقول ماذا لم يكن ديدرو . فهو لم يكن عالماً في الواقع ، ولم يكن فيلسوفاً بالمعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة ، ولم يكن روائياً أو كاتباً مسرحياً ذا موهبة عظيمة ، ولم يكن على التحديد أديباً ممتازاً ، وحتى أصدقائه كانوا يقرّون بأنه لا يزال في حالة من التحمس والعجلة لاتسمح له بإصلاح عبارته . فما كان ليقندر على كتابة التمهيد للإنسكلوبيديا بإتقان كما فعل الرياضي دالمبير ، ولا كان يملك سلاسة أسلوب مارمونتل ، زميله في كتابة مواد الإنسكلوبيديا ، الذي ظلت «حكاياته الأخلاقية» تقرأ على نطاق واسع في أوروبا لسنتين كثيره . والذي قدم في ذكرياته - وقد كتبها حين تقدمت به السن - صورة شائقة جداً ، وإن تكن ظاهرة التحسين ، لحياة طفل في الريف في أوائل القرن الثامن عشر . ولكن ديدرو يبرز كأنهم شخصية في جماعته . وكأنما هو يمتد إلى عالمنا . فثمة أشياء كثيرة ، مهمة لدينا الآن ، نراها قد بدأت معه . فجهوده في تحرير الإنسكلوبيديا ، ووضعه المركزي في الجماعة ، وحماسه الهائلة للأفكار ، كل ذلك أوجد لديه شعوراً تلقائياً عميقاً بالموضوعات القابلة لأن تنمى ، ولأن تتسع وتعمق في الدلالة . وهذا يفسر اتساع شهرته . وإن كان من غير الممكن تحديد

مكانه - ومما باعد بينه وبين أن يعد من كبار الكتاب أن أجود أعماله لم تنتشر نشرًا صحيحًا إلا بعد وفاته بمدة طويلة - إن أهميته لعظيمة وإن تكن غير واضحة المعالم . فهو شخصية كبيرة وإن لم يقع عليها ضوء ثابت ، بل هي إما شبه ضائعة في الغسق بين قرنين وإما مشرقة بوهضة من ومضات العبقرية .

واليك أمثلة توضح كيف يبدو أنه يمتد إلى عالمنا . فهو تعلم عند الآباء اليسوعيين ، ولكنه تحول سريعاً إلى الإيمان بالله دون التمسك بعقيدة دينية خاصة ، ثم أصبح مادياً (بالمعنى الميتافيزيقي ، لا أنه كان مادياً بطبعه ، فقد كان حبه الفكر) وملحداً . وكثير من أفكاره بعد ذلك تبدو ممهدة للمادية الجدلية التي حدد معالمها ماركس وإنجلز . ومع أنه أبعد مايكون عن نموذج المثقف الشيوعي ، لحماسته واندفاعه وعاطفيته ، فإن نقده المتنوع فيه رائحة «الواقعية الاشتراكية» التي يلتزمها النقاد السوفييت ، وأوضح مايكون ذلك في نقده الفني الدورى ، وهو لون من الصحافة يمكن القول إنه اخترعه ، وقد ظهر إلى الوجود بواسطة صديقه جريم ، وكان جريم هذا ألمانيا عاش في باريس ، وظل يرتزق مدة طويلة بإرسال نشرة شهرية تحتوى على أخبار الأدب والفنون في باريس إلى عدد من المشتركين ، معظمهم من الامراء الألمان . وقد ساهم بيدرو في هذه النشرة الثقافية بكتابة نقد لمعارض الصور فى «الصالون» . وهذه المقالات النقدية لا تركز على نظرية جمالية واضحة ، ولا تعد من النقد الفني الذى يلقي تقديراً في الوقت الحاضر خارج دوائر «الواقعية الاشتراكية» ، ولكن حماسة بيدرو حين يمدح وحين يعيب ، وقدرته على التعبير عن سروره بما يراه صورة جميلة (كان شديد الإعجاب بجروز ، كثير الهجوم على بوشيه وفراجونار) أكسبتا نقده الفني رواجاً عظيماً عندما نشر ، حتى أن كارليل يشير إليه بعد سنين على أنه «النقد الفني الوحيد الجدير بالقراءة» مع استثناء قليل من النقد الألمانى . أما فى المسرح فليس لمسرحيته أى قيمة ، فبيدرو لم يكن كاتباً مسرحياً ، ولكن كان له فى هذا المجال - كما فى غيره - بعض الريادة ناقداً ومنظراً ، وقد كتب لسنج أنه مدين بيدرو بتحول نوقه نحو الواقعية ، وقد ترجم مسرحيته كما ترجم مقالاته عن الشعر التمثيلى . وأحسن ماكتب عن فن التمثيل فى القرن الثامن عشر هو ماكتبه بيدرو فى «الحقيقة الغائبة عن فن الممثل» ، ومداره على أن الممثل إنما يتمكن من تحريك جمهوره بأن يظل واعياً بنفسه مع إظهار الانفعال ، لا أن يدع الانفعال يتملكه كما كان يظن فى ذلك الوقت . وقد أحسن كذلك فى كلامه عن خطر المبالغة ، والقيمة الدرامية للصمت ،

وضرورة إيجاد توازن بين المثلين عن طريق الاستمرار في التجارب ، ولم تكن تجاربه المباشرة في الكتابة القصصية ناجحة . فقد حاول في روايته «الراهبة» أن ينسج على منوال ريتشاردسون ، وأتبع خطى ستيرن في «جاك القدرى» ، التي أعجب بها جوتة ، والتي تضمنت قصة واحدة على الأقل وفرت للكتاب من بعده عقدة جيدة ، وهي قصة انتقام مدام بومراى من عشيقها . ولكن إعجابه بهذين الروائيين ، وفهمه للتقنيات والاهتمامات الجيدة في الرواية ، إلى جانب اهتماماته ومعلوماته عن كثير من الصناعات والحرف ، وقد اكتسبها من كتابة المقالات عنها في «الإنسكلوبيديا» ، هذا المزيج يوجد لدينا شعوراً بأنه يشير فعلاً إلى الطريق الذى ستسلكه الرواية الواقعية الخالصة بعد مائة عام . بل إنه يشير فى واحد من أعماله العارضة التى لاتحصى - وهي أعجب أعماله - إلى هذا القرن الذى نعيش فيه .

هذا العمل «ابن أخى رامو» هو محاولة طويلة ، وإن كان يشار إليه أحياناً على أنه رواية . وله تاريخ عجيب . فبعد وفاة ديرو بعشرين سنة قدم شلر إلى جوتة نسخة مخطوطة منه ، لعله تلقاها من جريم ، وترجمها جوتة إلى الألمانية ثم أعادها إلى شلر . ولكن شلر مات بعد ذلك بقليل ، واختفت المخطوطة . وكان يظن لسنين كثيرة أن «ابن أخى رامو» لاتوجد إلا فى ترجمة جوتة الألمانية . ثم أظهرت ابنة ديرو نسخة منها فى سنة ١٨١٢ ، ولكن كان هناك بعض الشك فى أصالتها . والواقع أن المخطوطة الأصلية لم تظهر الا سنة ١٨٩١ ، حين أزيلت جميع الشكوك حولها . ولكن لم يكن ثمة شك فى أى وقت من الأوقات لدى من يملكون القدرة على الحكم أن «ابن أخى رامو» هى رائعة ديرو . نعم إن شكلها يدل على قدراته الفنية المحدودة ، فلو أن قوائير خطرت له هذه الأفكار لوجد شكلاً أفضل لعرضها ، وربما كان هذا الشكل هو حكاياته الفلسفية . ولكن شكل الحوار ، الذى يمثل ديرو فيه نفسه متحدثاً إلى ذلك الوغد الوقح ابن أخى رامو ، قد يكون أكثر من مجرد وسيلة أدبية سهلة . فقد ساعده على أن يكتشف الجانب المظلم من عقله ، ويواجهه ، ويعبر عنه . على أن الحوار لم يكن كله على هذا المستوى من العمق . فبعضه لايزيد عن كونه هجوماً على أعداء «الإنسكلوبيديا» مثل فريرون وبالييسو . ويحتمل أن تكون النسخة الأولى من الحوار قد كتبت عقب ظهور كوميدية باليسو التى سخر فيها من ديرو وأصحابه ، وكان ذلك سنة ١٧٦٠ . وفى جانب منه كلام عن المنافسة الحادة بين المدرستين الفرنسية والإيطالية فى الموسيقى . والحق أن قسماً كبيراً من الحوار يتناول موضوعات جارية ، وأنه ممتع جداً ، ولكن الأصالة

والقوة والإشراق لا يرجعان إلى هذا الجانب منه. لقد كان ابن أخى رامو شخصية حقيقية، وقد اتهم ديدرو فيما بعد بأنه أظهره فى صورة أسوأ كثيراً من حقيقته. ولا يمكن أن يقول هذا شخص تنوق الكتاب ولو إلى حد ما . فابن أخى رامو هنا وإن اشترك فى بعض سماته وأسلوب حياته مع الشخصية الحقيقية هو من خلق ديدرو . والحوار فى ألمع لحظاته وأعظمها أصالة هو بين ديدرو الذى عرفه أصدقاؤه وعرفه الجمهور، وبين الرجل الذى عرّض نفسه للعودة إلى الباستيل وظل يكبح سنين طويلة ليخرج «الإنسكلوبديا» ، الرجل الذى وقف حياته على التنوير ، وديدرو الآخر الذى لم يعرفه أحد ، «الذات الأخرى» ، الظل ، الذى يهمس ويضحك فى سره فى الظلام ، مثل مفستوفيليس . هنا نرى ظهر الوسام البراق . إن شيئاً ما قد حدث لديدرو . لعله الأثر الذى انطبع فيه من حبه لصوفى فولان ، وكانت امرأة لا ككل النساء ، يمكنه أن يكون صريحاً معها كل الصراحة - وهى حقيقة مهمة روعت كاتب سيرته الشديد الحياء ، جون مورلى - وكان يستهويه منها مزاج من صفات الرجولة فيها . ومهما تكن تلك الأزمة ، فقد أخرجت هذا الحوار الخطير ، الذى خص اعترافات ذلك الطفيلى ومجادلاته الوقحة بكل ما هناك من الألمعية والجرأة والأصالة؛ ذلك الطفيلى الذى يعيش عالة على مجتمع هو نفسه قائم على النهب ومجرد من الحياء . وكأننا نلمح انكفاء وانحداراً نحو ظلمة أبدية فى الروح ، بعيدة بعد المشرقين عن الوجه اللامع لعقلانية ديدرو ، بتفائلها وغيبتها وضميرها الاجتماعى الحى ورغبتها الحكيمة فى عمل الخير. إنه عمل لا يبيد منتما إلى عصر العقل هذا ، ولا إلى العصر الرومنسى التالى وقد بدأ يتشكل ؛ كأنه يثبت قرنين من الزمان إلى زمننا هذا ، حين يبرز ما كان آنذاك راقداً فى الظلام ، يبرز طارفاً بعينه ، كاشراً عن ابتسامة تحت أنوارنا الباهرة ، إذ يمكنك أن تلتقط نصف دسنة من الروايات التى دارت فى السوق ولقيت إعجاباً كبيراً ، فتجد الشخصية الرئيسية فيها هى بذاتها ابن أخى رامو ، لاتكاد تختلف إلا بتغيير الملابس وأسلوب الحوار ، مع تدنٍ فى الألمعية .

عاش ديدرو حتى أواسط صيف ١٧٨٤ وكانما كانت جميع عقول التنوير مجتمعة فيه ، تأخذ بحظ من حماسه وحرارة قلبه . وتروى عنه ابنته أنه قال فى آخر محادثة تتذكرها معه : «أول خطوة نحو الفلسفة هى ألا تصدق». ويعد ذلك بقليل وجهت إليه زوجته سؤالاً حين جلسوا للعشاء ، ولما لم ت تلق جواباً نظرت إليه وإذا هو ميت . لعله كان السؤال الوحيد الذى لم يجب عنه ديدرو على مدى خمسين عاماً . فقد حاول أن

يجيب عن جميع الأسئلة بطريقته المتدفعة الجذابة ، ومع ذلك فقد استطاع أن يكتب حين تقدمت به السن ، وأراد أن يختم سلسلة من الملاحظات عن علم التشريح ثابر على جمعها عدة سنين : «ماذا أرى؟ أشكال . وماذا أيضا؟ أشكال . أما المادة فلا أعلم عنها شيئا . نحو نسير بين ظلال ، ونحن أنفسنا لأنفسنا وللآخرين ظلال» فى ذلك الوقت كان العصر يقترب من نهايته ، وكانت «حديقة بوب المنسقة» حيث عم النور ، قد تاهت معالمها ، وغطتها حشائش غريبة ، أخذت تزهر فى وسطها أزهار قانية الحمرة ، أو شاحبة البياض ، أزهار غامضة يرتفع من فوقها القمر ليلقى ظلالاً شبيهة بالوهم ، يضيع فيها العقل ويسود الخيال .



الكتاب الثالث

# ملاحظات نحو تعريف الثقافة

تأليف

ت . س . إليوت

ترجمة

شكري محمد عياد

مراجعة

عثمان نوية

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

**NOTES TOWARDS  
A DEFINITION OF CULTURE  
By  
T. S. ELIOT**



## مقدمة المترجم

عنوان هذا الكتاب يشعرونا بأن صاحبه يلزم جانب الحذر فى عرض آرائه ، أو على الأقل يتظاهر بذلك . فهو لا يعدنا بنظرية عن الثقافة توضح علاقاتها وعوامل نموها أو تدهورها ، بل لا يعدنا بمجرد تعريف لها ، وإنما هى ملاحظات «نحو» تعريف الثقافة . على أننا سندرك من مقدمة الكتاب أن هدف الكاتب أكبر مما يدل عليه العنوان . فهو يصرح أن «السؤال الذى تضعه هذه المقالة هو : «هل هناك شروط ثابتة إذا تخلفت فليس لنا أن نتوقع قيام ثقافة راقية؟» ومعنى ذلك أنه يقدم لنا - بالفعل - نظرية، إن لم تكشف لنا عن عوامل نمو الثقافة فهى تكشف - على الأقل - عن بعض أسباب تدهورها . ولكننا نلاحظ أنه يتجنب استعمال تعبير مثل «العوامل الثقافية» أو «القوى الثقافية» فى صدد الحديث عن قيام ثقافة راقية، مفضلاً على هذين التعبيرين تعبيراً آخر ، وهو «الشروط الثابتة» . والفرق بين هذه التعبيرات الثلاثة واضح : «فشروط» قيام شىء ما ، لا تستتبع بالضرورة قيام هذا الشىء ، وإن كان امتناعها يستتبع امتناعه، بعكس «القوى» و«العوامل» التى يتحتم أن يترتب عليها أثر ما . واختيار الكاتب للكلمة الأولى فى هذا السياق يدل على جملة أشياء :

يدل أولاً على أن الثقافة فى نظره ليست نتاجاً حتمياً لقوى أو عوامل ، ويدل ثانياً على أنه لا يحاول أن يقدم حلاً لمشكلات ثقافية قائمة فعلاً ، بل يحاول أن يرسم صورة للثقافة الراقية كما يتصورها .

ويدل ثالثاً على أنه يقصد إلى نقد أفكار معينة عن الثقافة ، لا تلتئم مع هذه الصورة ، أو لا تراعى تلك الشروط .

وهذه النزعات الثلاث تجعل أسلوب الكتاب مزيجاً من الجدل والطوبوية ، ونبرته نوعاً من الهجوم الحذر ، الذى يحاول أن يهدم حصون العنوبون أن يكسب أرضاً جديدة . على أن الكاتب شديد الوعى لنفسه ، شديد الأمانة مع قارئه ، فهو لا يزال بين الفنية والفينة يرد نفسه عن هجماته الجدلية وأحلامه الطوبوية جميعاً إلى الموضوعية البحتة ، محاولاً أن يلتزم تحليل الواقع ، وعلى الخصوص تحليل الألفاظ . ويحسن بالقارئ أن ينتبه من أول الأمر إلى أن كاتبنا يتنقل بين هذه المواقف الثلاثة : الموقف

الجدلى، والموقف الطوبوى، والموقف الموضوعى التحليلى ، لتتضح قيمة الأفكار فى كل حالة . والأمر سهل عندما يخلص الكاتب لموقف من هذه المواقف . ولكنه قد يمزج بينها، فيكون على القارئ أن يتبين امتزاج الحقيقة الموضوعية ، والخطأ الناتج عن افتراض لا مبرر له ، فى الفكرة الواحدة . وإليك بعضاً من أبرز الأمثلة على ذلك :

فى الفصل الثانى ، « الطبقة والصفوة » ، يحاول إليوت أن يثبت أن الطبقة التى يتوارث أهلها الثروة والنفوذ ، ضرورية لازدهار الثقافة . والملاحظات الموضوعية التى يقوم عليها هذا الفصل هى :

١- أن تمايز الوظائف فى المجتمع ، بحيث تختص كل فئة بوظيفة معينة ، سمة تصاحب رقى الثقافة .

٢- أن هذا التمايز يجب ألا يحول بين اتصال الوظائف بعضها ببعض ، ليكون فى ثقافة المجتمع ككل ، ذلك الانسجام الذى يجعل لها وحدة .

٣- أن الثقافة تتوارث ، أى تنتقل من جيل إلى جيل . وواضح أن هذه الملاحظات مجتمعة لا توصلنا إلى اعتبار قيام طبقة أرستقراطية على رأس المجتمع شرطاً لازدهار الثقافة ، بل الأحرى أنها توصلنا إلى ضد هذه القضية - لو أخذنا بوجهة النظر المطلقة كما يفعل إليوت ، ولم نعط اعتباراً ما للظروف التاريخية - لأن وجود الطبقة الأرستقراطية على رأس المجتمع يجعلها تميل إلى احتكار الوظائف العليا فيه ، فيكون القيام بهذه الوظائف غير متوقف على كفاءة خاصة للقيام بها ، كما أن وجود هذه الطبقة بامتيازاتها الموروثة يجعل للبلد الواحد ثقافتين : ثقافة أرستقراطية وثقافة شعبية ، أى أنه يحول دون وحدة الثقافة . لهذا يضطر إليوت إلى أن يتصور ، فى مجتمعه الطوبوى ، «صفوة» و«صفوات» إلى جانب الطبقة الأرستقراطية . ثم لا يجد للطبقة الأرستقراطية وظيفة إلا «أن تحافظ على مستويات الآداب الاجتماعية وتوصلها، وهى عنصر حيوى فى ثقافة الفئة» ! وهذا تبرير عجيب ، وأعجب منه قوله فى فصل آخر (الفصل الثالث ، وموضوعه الإلليمية ، إلا أن الكاتب يعود ، بما يشبه تأنيب الضمير ، إلى موضوع الطبقات) إن المجتمع اللاطبقى ينبغى أن يثبت الطبقة دائماً ، والمجتمع الطبقي ينبغى أن يميل إلى محو الفوارق بين طبقاته . ومعنى هذه الجملة أن إليوت فى تفكيره الطوبوى لا يستطيع أن يطمئن إلى فكرة مجتمع طبقي ، ولا إلى فكرة مجتمع لا طبقي .

مثل ثان على امتزاج الحقيقة الموضوعية بالزعم الباطل فى أفكار إليوت ، وهو بيانه لتأثير الاستعمار فى ثقافة الشعوب المستعمرة . فإنه لا يكاد يشير إلى تخريب الاستعمار للثقافة الوطنية ، حتى يعود فيؤكد أن هذا التخريب «لا يدين الاستعمار نفسه بحال» ! كأنما يمكن الفصل بين الاستعمار وآثاره بهذه السهولة ، وكأنما جريمة تخريب الثقافة الوطنية هى كل ما ارتكبه الاستعمار من سيئات - لو أريد إحصاء سيئات الاستعمار . بل أن إليوت لا يكتفى بذلك حتى يهاجم أعداء الاستعمار ، مستنكرا «أن نقحم أنفسنا (أى المستعمرين الغربيين) على منية أخرى ونجهز أفرادها بمبتكراتنا الميكانيكية ونظمنا فى الحكم والتعليم والقانون والطب والمالية ، ونوحى إليهم احتقار عاداتهم واتخاذ موقف مستنير من الخرافات الدينية - ثم نتركهم لينضجوا فى الخليط الذى أغليناها لهم» . وليست «المفاخر» التى ينسبها إليوت إلى الاستعمار بأشد مغالطة من الفكرة الضمنية وراء هذا الاستنكار ، وهى أن ثقافة شعب من الشعوب يمكن أن يصنعها شعب آخر .

ومثل ثالث وهو رأى إليوت فى مبدأ «تكافؤ الفرص» . إلا أن التعصب هنا يعميه عن كل حقيقة موضوعية . فهو يسمي فكرة «أن كثيرا من الكفاءات الممتازة - بل كثيرا من العبقريات تُضَيَع لنقص التعليم» أسطورة! وفى مقابل ذلك يبرر هجومه على مبدأ تكافؤ الفرص، بأن هذا المبدأ قد يخرج عباقرة فى الشر، كما يخرج عباقرة فى الخير . ولا أظن أن فى إمكان أحد أن يأتى بأسخف من هذه الحجة ، لأننا لو رتبنا عليها كل ما ينبغى أن يرتب لانتهيينا إلى رفض الحياة نفسها لما فيها من شر . ولابد لنا أن نصل آخر الأمر إلى نتيجة هامة، وهى أنه مهما يكن من حرص إليوت على الموضوعية، بل مهما يكن من طوبويته ، فإن طابع التشاؤم هو الطابع الغالب على «ملاحظات» . والشعور العام الذى يخرج به القارئ عن المؤلف ، هو أنه رجل يعيش فى غير عالمه . وطوباه ليست فى المستقبل بل فى الماضى ، فى انجلترا القرن الثامن عشر . وموقفه من التطور موقف جزع دائم (بالرغم من أنه يتحدث عن رقى الثقافة ، ولا يبدو ساخطاً حتى على الطابع الميكانيكى للحضارة الغربية الحديثة ، وخصوصا حين يتعلق الأمر «بقوائد» الاستعمار) فهو يقول - بعد ملاحظات موضوعية قيمة عن اختفاء بعض القيم فى الحضارات المتطورة : «والحق أن الشئ الوحيد الذى نثق من الزمن بإحداثه أبدا هو الخسارة» ؛ أما الكسب أو التعويض فإنه يوشك أن يكون متصوراً دائما ، إلا أنه غير متيقن أبدا . ويقرر فى موضع آخر أن «كل تطوير إيجابى فائق للثقافة هو دائما معجزة عندما يحدث» .

والبوت يعبر بهذه الأفكار عن إيمانه الخاص ، وهو مزيج متناقض من الإيمان بقدره الأرستقراطية والإيمان بالخلاص المسيحي . وهذا الإيمان الخاص هو الذى يجعله يزج فى جدله بمسلمات لا يلزم أن يسلّمها له القارئ ، بل يحسن به أن يقف منها دائما موقف الشك . والحق أن الكاتب يساعده على ذلك . ففضلا عن أسلوبه الملىء بالاستدراك والاحتراس والجمل المعترضة ، بحيث يوحى إلى القارئ الفكرة وضدها فى وقت واحد ، ويعديه بموقف «المفكر الذى يفكر فى تفكيره» ، وهو الموقف المعقد الذى يتخذه فى هذه المقالة ، والذى يجعل لها صعوبة خاصة ، وجاذبية خاصة أيضا ، فضلا عن ذلك نراه يصرح بأنه غير مبرأ من الميل مع أفكاره السابقة . فهو يقول : «... لا يوجد إنسان يمكنه أن يتخلص تخلصا تاما من وجهة النظر الدينية ، لأن المرء - آخر الأمر - إما مؤمن أو غير مؤمن . وإذا لا يمكن لأحد أن يكون مبرأ من الميل تماما كما ينبغي للاجتماعى المثالى أن يكون . وبناء على ذلك يجب على القارئ أن يحسب حسابا لأفكار المؤلف الدينية ، وليس هذا فحسب ، بل يجب عليه أيضا أن يختبر عقله وأفكاره هو نفسه (أى القارئ) ، وهذا أمر أشد صعوبة ، فلعله لم يمتحن عقله قط امتحانا دقيقا . وهكذا يجب على الكاتب والقارئ كليهما أن يحذرا افتراض أنهما مبرأان من الميل تماما » .

ويستطيع القارئ أن يتبين ثلاث أفكار رئيسية عن الثقافة تنتظم هذا الكتاب كله ، ولها قيمتها الموضوعية الكبيرة وإن تأثر الكاتب فى بعض تطبيقاتها بميوله الخاصة .

فأولى هذه الأفكار هى : فكرة الوحدة والتعدد فى الأنماط الثقافية . فهناك ثقافة إنسانية تنتظم البشر جميعا ، وهناك فى الوقت نفسه ثقافة محلية تميز أهل قرية ما عن أهل القرية المجاورة لهم . وبين هذه النوعية الصغيرة وتلك الوحدة الشاملة هناك درجات متفاوتة من الوحدة ، منها ما يجمع الإقليم أو القطر ، ومنها ما يجمع الفئات المتماثلة فى الأقطار المختلفة . ووجود الأنماط العامة وازدهارها ضرورى لوجود الأنماط النوعية وازدهارها ، كما أن العكس صحيح أيضا ، لأن الاتصال بين الأنماط الثقافية المختلفة يثرى كل واحد منها ، فى حين أن التراث الثقافى المشترك يزداد غنى بمساهمة الأنماط الثقافية المتنوعة فيه . والبوت يتعمق هذه الفكرة ويحرص على بيان أن الوحدة الثقافية يجب أن تكون وحدة عضوية لا مجرد حاصل جمع الثقافات النوعية الداخلة فى تكوينها .

والفكرة الثانية هي : فكرة الارتباط بين الثقافة والدين . وهي فكرة لا أحسب أن أحدا من الباحثين ينكرها ، أو يستطيع إنكارها . إلا أن إليوت يؤكد هذا الارتباط تأكيدا يكاد يحو الفرق بين الثقافة والدين ، أو يجعلهما مترادفين في كثير من الأحيان . وكلام إليوت في هذا الموضوع - على عظم خطره - إشارات خالية من التحديد . ويقرر هو نفسه : «إن ما حاولت التلويح به من نظرة إلى الثقافة والدين لجد عسير بحيث لا أحسبني أدركه أنا نفسي إلا لحا ، ولا أحسبني واقفا على جميع دلالاته . وهي أيضا نظرة تنطوي على خطر الوقوع في الخطأ في كل لحظة ، لعدم التنبه إلى تغير في المعنى الذي يكون لكثنا الكلمتين حين تقتربان على هذا النحو ، بصيرورتها إلى معنى قد يكون لإحدهما بمفردها » .

وأهم من الخطر الذي يشير إليه إليوت ، خطرُ الاعتراف بالإبهام وإعطائه نفس المكانة التي نعطيها للمسلمات أو القضايا الثابتة ، بحيث نأخذ في البناء عليه والاستنتاج منه ، فكأنما نبني على أرض لا نعرف مدى صلابتها ، أو أين الأجزاء الصلبة فيها إن كانت ثمة مثل هذه الأجزاء .

والفكرة الثالثة هي : أن في الثقافة جانباً كبيراً غير واع ، ويتصل بهذه الفكرة فكرة توارث الثقافة . ولاشك أننا إذا وسعنا مفهوم الثقافة - كما يريد إليوت - بحيث تدل على «طريقة الحياة» ، فيجب أن نسلم بهاتين الفكرتين . ولابد لنا أن نوسع مفهوم الثقافة على هذا النحو إذا شئنا أن نفهم النشاط البشري على أنه كل مترابط الأجزاء ، وهذا ما يفعله الأنثروبولوجيون . وحين نسلم بذلك الجانب غير الواعي في الثقافة نستطيع أن نفهم قيمة ارتباط أجزائها الواعية - من علم وفن وأدب - بالتراث غير الواعي المغمور في باطن الفرد وياطن الشعب ، كما نستطيع أن ندرك العلاقة بين الجانبين ، وما يكون بينهما أحيانا من تعارض - كتعارض الوعي واللاوعي في الفرد - وما يكون بينهما أحيانا أخرى من انسجام ، بحيث يستمد الأول من الثاني ، ويجد الثاني تحقيقه واكتماله في الأول .

وبعد فهذه دعوة لك - أيها القارئ العزيز - أن تقرأ هذا الكتاب قراءة متأنية ، وتسبر غور أفكاره ، لتخلصها من تطبيقاتها الجزئية ، التي يشوبها الغرض في كثير من الأحيان ، وتحصل على جوهرها الصادق . وأحسب أن هذا الكتاب قدير على أن يثير في ذهنك أضعاف أضعاف ما يحتويه .. وأنت الرابع إذا ، ولو وجدت نفسك مع كاتبه على طرفي نقيض .

شكري محمد عياد



## تصدير

يرجع ابتداء هذه المقالة إلى أربع سنوات أو خمس مضت ، فقد نشر تخطيط تمهيدى لها ، تحت هذا العنوان نفسه ، فى ثلاثة أعداد متوالية من مجلة The New English Weekly . وينى على هذا التخطيط بحث بعنوان «القوى الثقافية فى الجماعة الإنسانية» ظهر فى كتاب «مستقبل العالم المسيحى» الذى قام بإعداده موريس ب . ريكت (ونشرته مؤسسة فابر سنة ١٩٤٥) . والفصل الأول من الكتاب الذى أقدمه الآن يقوم على صورة منقحة من هذا البحث . أما الفصل الثانى فهو تنقيح لبحث نشر فى مجلة The New English Review فى أكتوبر ١٩٤٥

وقد ألحقت بالكتاب النص الإنجليزى لثلاثة أحاديث إذاعية وجهت إلى ألمانيا، وظهرت تحت عنوان : Die Einheit der Eurpaeischen Kultur (وحدة الثقافة الأوربية) ، وقد نشر فى برلين (كارل هابل ، ١٩٤٦) .

وأنا مدين فى هذه الدراسة كلها بوجه خاص لكتابات القس ف . أ . ديمانن والمستر كرستوفر بوسن والأستاذ الراحل كارل مانهايم . وإنى لأجد الاعتراف بهذا الدين على سبيل الإجمال أوجب ، لأنى لم أشر فى نص كتابى إلى الكاتبين الأولين ، ولأن دينى للثالث أعظم كثيرا مما يبدو من المناسبة الوحيدة التى ناقشت فيها نظريته .

وقد انتفعت كذلك بقراءة مقال للمستر دوايت مككونلد فى مجلة Politics (التي تصدر فى نيويورك) عدد فبراير ١٩٤٤ . وعنوانها «نظرية للثقافة الشعبية» ، ونقد بون توقيع لهذه المقالة فى المجلة نفسها ، عدد نوفمبر ١٩٤٦ . ويبدو لى أن نظرية المستر مككونلد هى خير «بديل» رأيته لنظريتى ، إذا أريد الخيار .

## ت . س . ١

يناير سنة ١٩٤٨





## مقدمة

«أعتقد أن دراستنا يجب أن تكون خالية من الغرض إلى أبعد حد . إنها تحتاج إلى أن تجري بتجرد مثل الرياضة»

لكتون(\*)

ليس غرضي من كتابة الفصول التالية أن أقدم مخططاً لفلسفة اجتماعية أو سياسية، كما قد يتبادر إلى الذهن من نظرة سريعة إلى الفهرست، ولا أريد بهذا الكتاب أن يكون مجرد ذريعة لعرض ملاحظاتي حول موضوعات شتى . إنما قصدت أن أساعد في تعريف كلمة، وهذه الكلمة هي «الثقافة» .

وكما أن المبدأ إنما يحتاج إلى التحديد بعد ظهور هرطقة ما ، فكذلك الكلمة لا تحتاج إلى هذا النوع من العناية إلا حين يساء استعمالها . وقد لاحظت بقلق متزايد تاريخ هذه الكلمة «الثقافة» خلال السنوات الست أو السبع الماضية . ولعلنا نجد من الأمور الطبيعية ذات الدلالة أن يكون لهذه الكلمة مكان هام في لغة الصحافة أثناء عهد من التخريب الذي لا نظير له . ولا تنس أن ثمة كلمة أخرى تضاعف دورها ، وهذه الكلمة الثانية هي «المدنية» . ولم أحاول في هذه المقالة أن أضع الحدود بين معنيي هاتين الكلمتين ، فقد انتهيت إلى نتيجة ، وهي أن أي محاولة كهذه لا يمكن أن تنتج إلا تمييزاً صناعياً خاصاً بهذا الكتاب ، يجد القارئ صعوبة في تذكره . ويشعر بالراحة في التخلي عنه عندما يطوى الكتاب . والحق أننا قد نستعمل إحدى الكلمتين استعمالاً غير قليل في سياق تغني فيه الكلمة الأخرى سواء بسواء ، كما أن هناك مواطن أخرى تليق بها إحدى الكلمتين دون الأخرى ، ولا أظن أن هذا يستوجب ارتباكاً ، وفي مناقشتنا هذه قدر كاف من العقبات التي لا يمكن تجنبها ، يغنينا عن إقامة عقبات غير ضرورية .

(\*) مؤرخ بريطاني مشهور . وضع أساس Cambridge Modern History الذي ظهر منه مجلد واحد قبل وفاته . (الترجم) .

فى أغسطس سنة ١٩٤٥ نشر نص مشروع قانون أساسى لمنظمة سُميت «منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة»<sup>(١)</sup> وقد حددت الفقرة الأولى غرض هذه المنظمة كما يلى :

١- أن تنمى وترعى الفهم المتبادل والتقدير المتبادل لحياة شعوب العالم وثقافتها ، وفنونها ، ودراساتها الإنسانية وعلومها ، باعتبار ذلك أساسا للتنظيم الدولى الفعال ، والسلام العالمى .

٢- أن تتعاون فى إمداد جميع الشعوب بحصيلة العالم من المعرفة والثقافة من أجل خدمة الحاجات البشرية المشتركة ؛ وفى ضمان إسهامها فى الاستقرار الاقتصادى، والأمن السياسى ، ورغد العيش بوجه عام، لشعوب العالم.

وليس يعينى الآن أن استخلص معنى من هذه الجمل ، إنما استشهد بها لأوجه الاهتمام إلى كلمة «الثقافة» ، ولأنه إلى أنه قبل العمل على تنفيذ هذه القرارات ينبغى أن نحاول معرفة ما تدل عليه هذه الكلمة الواحدة . وليس هذا إلا مثلا واحدا من أمثلة كثيرة يمكن إيرادها لاستعمال كلمة لا يشغل أحد نفسه ببحثها . إن هذه الكلمة تستخدم عادة بأحد طريقين : إما بنوع من المجاز ، عندما يعنى القائل عنصرا من عناصر الثقافة أو مظهرا من مظاهرها ، «كالفن» مثلا؛ وإما على أنها نوع من مثيرات الانفعال - أو مخدراته - كما فى الفقرة السابقة<sup>(٢)</sup> .

(١) هى الهيئة التى اشتهرت باسم «اليونسكو» . (المترجم) .

(٢) يمكننا أن نقدم أمثلة لا تحصى على استعمال كلمة «الثقافة» من أناس لم يفكروا بعق - كما يبدو لى - فى معنى الكلمة قبل استعمالها . ولعل مثلا واحدا آخر يكفى ، وهو من «ملحق التميز التربوى» ، عدد ٢ نوفمبر ١٩٤٥ ص ٥٢٢ .

«لماذا يجب أن ندخل فى خطتنا للتعاون الدولى أجهزة تعنى بالتربية والثقافة؟» كان هذا هو السؤال الذى وجهه رئيس الوزراء عندما ناب عن جلالة الملك فى تقديم تحيات جلالاته إلى مندوبى ٤٠ دولة تقريبا ، وهم الذين شهدوا مؤتمر الأمم المتحدة فى لندن ، بعد ظهر يوم الخميس ، لتأسيس منظمة للتربية والثقافة .... وقد ختم المستر أتلى خطابه مؤكدا أننا إذا أردنا أن نعرف جيراننا فيجب أن نفهم ثقافتهم من خلال كتبهم وصحفهم وإذا علمتهم وأفلامهم .  
وقد أعلنت وزيرة التربية ما يلى :

«ما نحن مجتمعون معا : عمالا فى حقل التربية ، والبحث العلمى، وشتى حقول الثقافة. إننا نمثل أولئك الذين يعلمون، وأولئك الذين يكتشفون، وأولئك الذين يكتبون، وأولئك الذين يعبرون عن إلهامهم فى موسيقى أو فن .... وعندما الثقافة أخيرا . قد يحتج البعض بأن الفنان والموسيقى والكاتب وكل من يشتغلون بالخلق فى إنسانيات والفنون لا يمكن أن ينظموا لانتظيما قوميا ولا لتنظيما دوليا . فالفنان ، كما يقال ، يعمل =

وقد حاولت في الفصل الأول من كتابي أن أميز بين الاستعمالات الثلاثة الرئيسية للكلمة وأبين ما بينها من صلات، وأوضح أننا حين نستعمل الاصطلاح على أحد هذه الطرق ، فيجب أن نفعل ذلك ونحن على وعى بالطريقين الآخرين. وحاولت بعد ذلك أن أكشف عن الصلة الجوهرية بين الثقافة والدين، وأوضح ما في كلمة «العلاقة» من نقص حين تستعمل للدلالة على هذه العلاقة بالذات. وأول دعوى هامة أقيمتها، هي أنه لم تظهر ثقافة ولا نمت إلا بجانب دين : ومن هنا تبدو الثقافة نتيجة من نتائج الدين ، أو الدين نتيجة من نتائج الثقافة، طبقا لوجهة نظر الناظر .

وفي الفصول الثلاثة التالية ، أناقش أمورا ثلاثة أراها شروطا ضرورية للثقافة. وأولها : البناء العضوي (ولا أعني بذلك الوصف كونه منظما فحسب، بل كونه ناميا أيضا) ليساعد على الانتقال الوراثي للثقافة داخل ثقافة معينة، وهذا يتطلب استمرار الطبقات الاجتماعية. والشرط الثاني هو : ضرورة أن تكون الثقافة قابلة للتحليل، من الوجهة الجغرافية، إلى ثقافات محلية، وذلك يشير مشكلة «الإقليمية» . والشرط الثالث هو التوازن بين الوحدة والتنوع في الدين - أي عمومية المبدأ مع خصوصية الطقوس والعبادات. ويجب ألا يعزب عن ذهن القارئ أني لا أدعي استيفاء جميع الشروط الضرورية لوجود ثقافة مزدهرة، وإنما أبحث شروطا ثلاثة استرعت انتباهي<sup>(١)</sup>. كذلك

= ليرضى نفسه . ربما كان من الممكن الاحتجاج بهذا قبل الحرب . ولكن من يتذكرون منا ذلك الصراع في الشرق الأقصى وفي أوروبا في الأيام التي سبقت الحرب العظمى يعلمون كم كان الصراع ضد الفاشية متوقفا على تصميم الكتاب والفنانين أن يحافظوا على صلاتهم الدولية حتى يستطيعوا أن يعبروا أسوار الحدود التي راحت تغلو بسرعة.

ومن العدل أن نعقب على ذلك بأنه لاخيار بين ألوان السياسيين حين يكون الأمر أمر حديث لغو عن الثقافة . فلو كانت انتخابات ١٩٤٥ قد جاءت بالحزب الآخر إلى الحكم لسمعنا في هذه المناسبات نفسها أقوالا لا تختلف كثيرا عن الأقوال السابقة . فالاشغال بالسياسة لا يتفق مع العناية الصارمة بالمعاني الحقيقية في جميع الأحوال . ولذلك يحسن بالقارئ ألا يسخر من المستر أنلي أو من المسوف عليها المس ولكنسون .

(١) في ملحق مفيد لنشرة Christian News Letter الصادرة في ٢٤ يولية سنة ١٩٤٦، نشرت المس مارجرى ريفر فقررة عظيمة الإيجاء عن «ثقافة الصناعة» . ولوسعت معناها بعض الشيء لكن ما يقوله متفقا مع طريقتي في استعمال كلمة «الثقافة» . فهي تقول عن الثقافة الصناعية، التي تعتقد بحق أنها يجب أن تقدم العامل الشاب . «أنها تتضمن جغرافية الخامات والأسواق النهائية لتلك الصناعة ، وتطورها التاريخي ، ومخترعاتها وأساسها العلمي ، واقتصادياتها وما إلى ذلك». حقا أنها تتضمن هذا كله ، ولكن إذا كان لصناعة ما أن تسحوذ على اهتمام من العامل يتجاوز اهتمام عقله الواعي وحده ، فينبغي أن يكون لها أيضا طريقة في الحياة خاصة بأهلها، لها أشكالها الخاصة من الاحتفالات والموضوعات. على أنني أشير إلى هذه اللوحة الهامة عن ثقافة الصناعة للدلالة على شعوري بأن هناك نويات أخرى للثقافة غير تلك التي عالجتها في هذا الكتاب.

يجب أن يُنْذَر أن ما أقدمه ليس مجموعة من التوجيهات لاصطناع ثقافة، فأنتى لا أقول إننا إذا شرعنا فى تحقيق هذه الشروط وأى شروط أخرى معها كان لنا أن نتوقع مطمئنين تحسنا فى مدينتنا، وكل ما أقوله هو أن غاية ما تؤدى إليه ملاحظتى أنك لن تجد، على الأرجح، مدينة راقية حيث تنعدم هذه الشروط .

وفى الفصلين الأخيرين من الكتاب محاولة لتخليص الثقافة من السياسة والتربية.

وأحسب أن بعض القراء سيستخلصون من هذه المناقشة نتائج سياسية. وأقرب من ذلك احتمالا أن عقولا معينة ستقرأ فيما كتبتة تأييدا أو نقضا لمعتقداتهم وميولهم السياسية الخاصة . وليس الكاتب نفسه مجردا من معتقدات وميول سياسية، ولكن فرضها ليس من باله فى هذا المقام، وإنما الذى أحاول أن أقوله هو هذا : هاكم ما أراه شروطا جوهرية لنمو الثقافة ويقائها . فإذا كانت تتعارض مع أى إيمان حار لدى القارئ - إذا وجد من المستنكر مثلا أن تتعارض الثقافة مع المساواة، وإذا بدا له من المستفعل أن يكون لأحد «امتيازات بحكم مولده» - فلست أسأله أن يغير إيمانه، وإنما أسأله أن يكف عن التظاهر باحترام الثقافة . إذا قال القارئ: «إن الأوضاع التى أرغب فى تحقيقها هى أوضاع «خيرة» (أو «عادلة»<sup>(١)</sup> أو «حتمية» )، وإن كان لابد أن يؤدى هذا إلى مزيد من انحدار الثقافة، فيجب أن نقبل ذلك الانحدار» - فليس لى عليه من سبيل، بل إننى قد أجد نفسى فى بعض الظروف مضطرا إلى تأييده، ولو غلبت مثل هذه الموجة من الأمانة لكانت نتيجتها أن تبطل إساءة استعمال كلمة «الثقافة»، وأن يبطل ظهور هذه الكلمة فى غير مواطنها، وإنقاذ هذه الكلمة هو غاية أمانى .

أما ما تجرى به العادة الآن، فهو أن كل من يدعو إلى تغيير اجتماعى، أو إلى تبديل فى نظامنا السياسى، أو إلى توسيع للتعليم العام، أو إلى تنمية للخدمة الاجتماعية، يزعم وثاقا أن ذلك سيؤدى إلى تحسن وزيادة فى الثقافة. وربما وضعت

(١) يجب أن أضيف ، بين قوسين ، احتجاجا على إساءة استعمال التعبير الشائع «العدالة الاجتماعية». فقد تنتقل من معنى «العدالة فى العلاقات بين الجماعات والطبقات» لتعنى افتراضا بعينه عما ينبغي أن تكون عليه هذه العلاقات ، وقد يحدث أن تؤيد طريقة معينة فى العمل لأنها تمثل هدف «العدالة الاجتماعية» ، مع أن هذه الطريقة نفسها قد لا تكون عادلة إذا نظرنا إليها من وجهة نظر «العدالة» . إن تعبير «العدالة الاجتماعية» يستهدف لخطر فقدان مضمونه العلقى - وتحمله بحمل انفعالى قوى فى مكان هذا المضمون. وأظننى قد استعملت هذا التعبير أنا نفسى ، ولكنه يجب ألا يستعمل أبدا إلا إذا كان من يستعمله مستعدا لأن يحدد بوضوح معنى العدالة الاجتماعية فى رأيه . ولماذا يراها عدلا ؟ .

الثقافة أو المدنية في المقدمة، فيقال لنا إن ما نحتاج إليه، ويجب أن نحصل عليه، وسنحصل عليه، إنما هو «مدنية جديدة». وقد قرأت ندوة «الصنداي تيمز» سنة ١٩٤٤ (عدد ٢١ نوفمبر) يؤكد فيها الأستاذ هارولد لصكى، أو الصحفي الذى كتب العناوين لحديثه، أننا خضنا الحرب الأخيرة من أجل «مدنية جديدة». وهذا - على الأقل - هو ما قرره المستر لصكى بنفسه :

«إذا كان من المتفق عليه أن أولئك الذين يسعون إلى إعادة بناء ما يجب المستر تشرشل أن يسميه «بريطانيا التقليدية» لا أمل لهم فى تحقيق هذه الغاية، فبناء على ذلك يجب أن توجد بريطانيا جديدة فى مدنية جديدة» .

وقد نعمم «أننا لا نسلم بهذا الاتفاق» ولكن ذلك خارج عن موضوعى. فالمستر لصكى على قدر من الصواب، وهذا القدر هو أننا إذا فقدنا شيئاً ما فقدنا نهائياً لا يمكن تعويضه . فيجب أن نعمل على الاستغناء عنه . ولكننى أحسب أنه على أكثر من هذا .

إن المستر لصكى مقتنع، أو كان مقتنعا، بأن التغيرات السياسية والاجتماعية المعنية التى يرغب فى إحداثها، والتى يعتقد أنها نافعة للمجتمع، سوف تنتج مدنية جديدة، نظرا لكونها تغيرات جذرية عميقة. وهذا أمر جد معقول. ولكن الذى لا يحق لنا أن نستنتج بالنسبة إلى تغيرات المستر لصكى أو إلى أى تغيرات أخرى فى البناء الاجتماعى، ينادى بها أى إنسان، هو أن «المدنية الجديدة» نفسها شئ مرغوب فيه . فنحن - من جهة - لا يسعنا أن نعرف شيئاً عما ستكون عليه هذه المدنية الجديدة، إذ أن ثمة أسبابا كثيرة أخرى تعمل فى تكوينها، غير تلك الأسباب التى نعلمها ، والنتائج التى تترتب على هذه الأسباب وتلك، حين يعمل بعضها مع بعض، كثيرة أيضا، بحيث لا يمكننا أن نتخيل كيف يكون شعورنا حين نعيش فى تلك المدنية الجديدة. ومن جهة أخرى سيكون الناس الذين يعيشون فى تلك المدنية الجديدة مختلفين عنا بحكم انتمائهم إلى تلك المدنية، وكذلك سيكونون مختلفين عن المستر لصكى. فكل تغير نحدثه يهيبء لقيام مدنية جديدة نجهل طبيعتها ، ونشقى بها كلنا على الأرجح. والواقع هو أن ثمة مدنية جديدة تظهر فى الوجود دائما أبدا، ولا شك أن مدنية اليوم حرة أن تبدو جديدة جدا لأى رجل متمدن فى القرن الثامن عشر ، ولا أستطيع أن أتخيل أشد دعاة الإصلاح حماسة أو تطرفا فى ذلك العصر قرير العين بمدنية اليوم لو رآها. فكل

ما يمكن أن يوجهنا الاهتمام بالمدينة إلى أن نعمله هو تحسين المدينة كما نعرفها، لأننا لا نستطيع أن نتخيل مدينة أخرى . على أنه قد وجد دائما أناسا يؤمنون بتغيرات معينة على أنها خير في ذاتها، دون أن يشغلوا أنفسهم بمستقبل المدينة، ودون أن يجدوا من الضروري تزيين ما يبتدعونه بزخرف وعود لا معنى لها .

إن هناك مدينة جديدة تصنع دائما، والأحوال التي نستمع بها اليوم تبين ما يحدث لآمال كل عصر في أحوال أفضل. على أن أهم سؤال يمكننا أن نسأله هو : هل ثمة مقياس ثابت يمكننا به أن نوازن بين مدينة وأخرى، ويمكننا به أن نحسد شيئا عن ترقى مدينتا أو انحذارها؟ وعلينا أن نقر حين نوازن بين مدينة وأخرى ، وحين نوازن بين الأنوار المختلفة في مدينتنا، أنه ليس ثمة مجتمع واحد ولا عصر واحد من مجتمع يحقق كل قيم المدينة. فليست كل هذه القيم يمكن أن يتفق بعضها مع بعض، ولا يقل عن ذلك يقينا أننا حين نحقق بعض تلك القيم نفقد تقديرا لبعضها الآخر. بيد أننا نستطيع أن نميز بين ثقافات عليا وثقافات دنيا، ونستطيع أن نميز بين التقدم والنكسة. ونستطيع أن نقرر بشيء من الاطمئنان أن عهدنا عهد انحذار، وأن مستويات الثقافة أدنى مما كانت عليه منذ خمسين سنة ، وأن دلائل هذا الانحدار ظاهرة في كل ناحية من نواحي النشاط الإنساني<sup>(١)</sup>. ولست أرى سببا يمنع من تبالغ انحلال الثقافة، ولا من توقع عهد على شيء من الطول يمكن أن يقال عنه أن بغير ثقافة ما . ثم يكون على الثقافة أن تثبت من الأرض ثانية، وعندما أقول أنها يجب أن تثبت ثانية من الأرض فليست أعني أنها ستظهر إلى الوجود بفضل أي نشاط من قبل مهرجين سياسيين. والسؤال الذي تضعه هذه المقالة هو : هل هناك شروط ثابتة إذا تخلقت فليس لنا أن نتوقع قيام ثقافة راقية؟

وإذا نجحنا ولو بعض النجاح في الإجابة عن هذا السؤال فيجب أن نحترس من وهم محاولة إحداث هذه الشروط من أجل ترقية ثقافتنا . فإن كان ثمة نتائج ثابتة نخرج بها من هذه الدراسة فمن المحقق أن إحدى هذه النتائج هي : أن الثقافة هي الشيء الوحيد الذي لا يمكننا السعي إليه عن عمد . فهي نتاج مناشط شتى على قدر من الانسجام ، يُزاول كل منشط منها كفاية في نفسه : يجب أن يعكف الرسام على

(١) لتجد ما يؤكد هذا القول من وجهة نظر مختلفة أشد الاختلاف من وجهة النظر التي اتبعت في كتابة هذه المقالة انظر : Our Threatened Values بقلم Victor Gollancz (١٩٤٦) .

قماشه، والشاعر على آله الكاتبة ، وموظف الدولة على إيجاد حل عادل لمشكلة مشكلة مما يرد إلى مكتبه ، وكل واحد من هؤلاء يعمل بحسب الموقف الذى يجد نفسه فيه . وحتى لو بدت هذه الشروط التى أتحدث عنها للقارئ مصورة لأهداف اجتماعية طيبة، فيجب ألا يقفز إلى نتيجة أن هذه الأهداف يمكن تحقيقها بالتنظيم المقصود وحده . فتقسيم المجتمع تقسيما طبقيا هو أمر صناعي وغير محتمل إذا رسمته سلطة مطلقة ، واللامركزية تحت توجيه مركزي تناقض ، والوحدة الدينية لا يمكن أن تفرض على أمل أن تنشئ وحدة فى الإيمان، والتنوع الدينى الذى يطلب لذاته سخف. والنقطة التى يمكننا أن نصل إليها هى الاعتراف بأن هذه الشروط للثقافة «طبيعية» للكائنات البشرية، وأنها إذا لم نستطع أن نفعل شيئا لتشجيعها فإننا نستطيع محاربة الأخطاء الفكرية والأهواء النفسية التى تقف فى سبيلها، ثم علينا بعد ذلك أن نلتمس رقى المجتمع كما نعمل على رقىنا أفرادا، أى بجزيئات صغيرة نسبيا. فإننا لا نستطيع أن نقول: «سأجعل من نفسى شخصا آخر»، بل كل ما نستطيع أن نقوله هو : «سأترك هذه العادة السيئة، وأحاول أن أعتاد هذه الحسنة» . وكذلك لا يمكننا أن نقول عن المجتمع إلا «أنا سناحاول تربيته فى هذه الناحية أو تلك، حيث يبدو الإفراط أو التفريط ظاهرين، ويجب فى الوقت نفسه أن نوسع أفق نظرنا بحيث نتجنب إفساد شيء حين نحاول إصلاح شيء غيره». بل إن هذا القول يعبر عن طموح أكبر مما يمكننا تحقيقه. فإن اختلاف ثقافة عصر ما عن العصر السابق له يرجع بهذا القدر نفسه، أو بأكثر منه، إلى ما نعله تفاريق يون أن نفهم النتائج أن نتنبأ بها .





## الفصل الأول

### المعاني الثلاثة لكلمة «الثقافة»

تختلف ارتباطات كلمة «الثقافة» بحسب ما نعنيه من نمو فرد، أو نمو فئة أو طبقة، أو نمو مجتمع بأسره. وجزء من دعوى أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع كله، الذي تنتمي إليه تلك الفئة أو الطبقة. وبناء على ذلك فإن ثقافة المجتمع هي الأساسية، ومعنى كلمة «الثقافة» بالنسبة إلى المجتمع كله هو المعنى الذي يجب بحثه أولاً. وحين تستعمل كلمة «الثقافة»<sup>(١)</sup> للدلالة على التصرف في كائنات حية دنيا - كما هي الحال في عمل البكتريولوجي أو الزراعي - فإن المعنى يكون واضحاً إلى درجة كافية، لأننا نجد اتفاقاً تاماً في الرأي بالنسبة إلى الغايات التي يراد الوصول إليها، ويمكننا أن نتفق إذا وصلنا إليها أو لم نصل. أما حين تستعمل لترقية العقل البشري والروح البشرية، فإن احتمال اتفاقنا على ما هي الثقافة يكون أقل. وتاريخ الكلمة نفسها، باعتبارها دالة على شيء يقصد إليه قصداً واعياً في أمور البشر، ليس بالتاريخ الطويل. وكلمة «الثقافة» بمعنى شيء يتوصل إليه بالجهد المقصود، تكون أقرب إلى الفهم حين نتكلم عن تثقف الفرد، الذي ننظر إلى ثقافته منسوبة إلى أساس من ثقافة الفئة والمجتمع. وخير ما يمكن أن يبين الفرق بين الاستعمالات الثلاثة للكلمة أن نسأل إلى أي حد يكون وجود هدف واضح هو تحصيل الثقافة شيئاً له معنى بالنسبة إلى الفرد، والفئة، والمجتمع باعتباره كلاً. ويمكن تجنب كثير من الاضطراب إذا امتنعنا عن أن نضع أمام الفئة ما لا يمكن أن يكون إلا هدفاً للفرد، وأمام المجتمع باعتباره كلاً ما لا يمكن أن يكون إلا هدفاً لفئة.

(١) أي في اللغة الإنجليزية، حيث نجد أن معنى «الثقافة» في الكلمة Culture معنى مجازي انتقلت إليه الكلمة من المعنى الحسي الأصلي وهو معنى الزراعة أو التربية (المادية). ولهذا تدخل كلمة Culture في تركيب كلمة الزراعة في الإنجليزية، كما تستعمل لما يقوم به البكتريولوجي من «زراعة» الميكروبات ونحوها. ونظير ذلك أن كلمة «الثقافة» في العربية مجاز مأخوذ من تثقيف الرمح أي تسويته. (الترجم).

وقد ازدهر المعنى العام أو المعنى الأنثروبولوجي لكلمة «الثقافة» - كما استخدمه أ.ب. تاييلور مثلا في عنوان كتابه «الثقافة البدائية»<sup>(١)</sup> - بمعزل عن المعنيين الآخرين، ولكننا إذا كنا ننظر في مجتمعات بلغت درجة عالية من النمو، ولا سيما مجتمعاتنا المعاصرة، فيجب أن ننظر في العلاقة بين المعاني الثلاثة. وعند هذه النقطة تدخل الأنثروبولوجيا في علم الاجتماع. وقد جرت عادة رجال الأدب والأخلاق على أن يتحدثوا عن الثقافة بالمعنيين الأولين، ولا سيما المعنى الأول، دون أن يصلوا بينهما وبين المعنى الثالث. وأول مثل يحضرنا لهذا الاختيار هو ما فعله ماتيو أرنولد في كتابه «الثقافة والفوضى». فأرنولد معنى أولا بالفرد و«الكمال» الذي ينبغي أن يسعى إليه. صحيح أنه في تقسيمه المشهور «البرابرة والسوقة والعامة»<sup>(٢)</sup> يعنى بنقد الطبقات، ولكن نقده مقصور على إدانة تلك الطبقات لنقائصها، فهو لا يتقدم إلى البحث عما ينبغي أن تكون عليه الوظيفة الصحيحة لكل طبقة، أو «كمال» كل طبقة. والنتيجة إذن هي حث الفرد الذي يريد أن يصل إلى ذلك النوع الخاص من الكمال الذي يسميه أرنولد «الثقافة» - حث مثل هذا الفرد على أن يعلو على نقائص كل طبقة، بدلا من أن يحقق أقصى ما يمكن تحقيقه من مثلها العليا.

وشعور القارئ الحديث بنحول ما تؤديه كلمة «الثقافة» عند أرنولد راجع - في قسم منه - إلى خلو الصورة عنده من الأساس الاجتماعي. ولكنه راجع أيضا - على ما أظن - إلى أنه قد فاتته وجه آخر من وجوه استعمالنا لكلمة «الثقافة»، يضاف إلى الوجوه الثلاثة التي سبقت الإشارة إليها. فهناك أنواع شتى من الاكتساب يمكن أن نعنيها في المناسبات المختلفة. قد نفكر في تهذيب السلوك - أو «الذوق» و«الأدب»، وفي هذه الحالة نفكر أولا في طبقة اجتماعية، وفي الفرد الممتاز على أنه ممثل لخير ما في هذه الطبقة. وقد نفكر في «العلم» والمعرفة الوثيقة بذخائر حكمة الماضي، وفي هذه الحالة يكون ذو الثقافة عندنا هو العالم. وقد نفكر في «الفلسفة» بأعم معانيها - أي الاهتمام بالأفكار المجردة، مع شيء من القدرة على معالجتها - وفي هذه الحالة قد

(١) المصطلح العربي الذي يستعمل عادة في هذا المقام - مقام التحدث عن المدلول الاجتماعي أو العام للثقافة - هو مصطلح «الحضارة». وهو خاص بهذا المعنى وحده، دون المعنيين الآخرين اللذين يتحدث عنهما إلبوت. (المترجم).

(٢) عند أرنولد = الأرستقراطية والطبقة المتوسطة والطبقة العاملة، في حال نقصها. «والسوقة» مستعملة هنا بمعناها الشائع، أي «أهل الأسواق». (المترجم).

نعنى من يسمى «بالمثقف» (مع ملاحظة أن هذه الكلمة تستخدم الآن استخداما مطاها جدا، بحيث تشمل أشخاصا كثيرين لا يتميزون بثقافة العقل). وقد نفكر فى «الفنون»، وفى هذه الحالة نعنى الفنان والهاوى. ولكننا قلما نعنى هذه الأشياء كلها مجتمعة. فنحن لا نجد مثلا أن لفهم الموسيقى أو الرسم مكانا ظاهرا فى وصف أرنولد للرجل المثقف، ومع ذلك فلا أحد ينكر أن لاكتسابهما دورا فى الثقافة .

وإذا نظرنا إلى مناشط الثقافة المختلفة التى أوردناها فى الفقرة السابقة فيجب أن نستنتج أن الكمال فى أى واحدة منها دون الأخريات لا يمكن أن يسبغ الثقافة على أحد. فنحن نعلم أن السلوك المذهب بدون تعليم أو فكر أو حساسية للفنون ينجح بالمرة إلى آلية مجردة، وأن العلم بدون سلوك مهذب أو حساسية إنما هو حذقة، وأن القدرة الفكرية مجردة من الصفات الأكثر إنسانية لا تستحق الإعجاب إلا كما يستحقه ذكاء طفل معجزة فى لعب الشطرنج، وأن الفنون بدون إطار فكرى زيف وخواء. وإذا كنا لا نجد الثقافة فى أى واحدة من هذه الكمالات بمفردها ، فإننا كذلك يجب ألا نتوقع فى أى شخص واحد أن يكون كاملا فى جميعها، وإنه نستنتج أن الفرد الكامل الثقافة هو محض خيال، ونبحث عن الثقافة لا فى فرد أو جماعة من الأفراد بل فى نطاق أوسع وأوسع، وننتهى أخيرا بأن نجدنا فى هيئة المجتمع ككل. وهذه فكرة جد ظاهرة فيما يبدو لى، ولكنها كثيرا ما تغيب عن البال، فالناس يسارعون دائما إلى اعتبار أنفسهم أهل ثقافة على أساس إتقانهم لشيء واحد، فى حين أنهم لا تعوزهم نواح أخرى فحسب، بل لا يشعرون بهذه النواحى التى تعوزهم. فإى فنان من أى نوع كان لا يلزم من هذا السبب وحده أن يكون ذا ثقافة، ولو كان فنانا عظيما: فالفنانون كثيرا ما يكونون غير حساسين لفنون أخرى غير تلك التى يمارسونها، كما أنهم يكونون فى بعض الأحيان سيئى السلوك أو فقراء فى المواهب الفكرية. ليس الشخص الذى يضيف إلى الثقافة دائما «شخصا مثقفا»، مهما تكن قيمة ما يضيف.

ولا ينتج من ذلك أن الكلام عن ثقافة فرد أو فئة أو طبقة هو كلام لا معنى له. إنما نريد أن ثقافة الفرد لا يمكن أن تفصل عن ثقافة الفئة، وأن ثقافة الفئة لا يمكن أن تجرد من ثقافة المجتمع كله، وأن فكرتنا عن «الكمال» يجب أن تراعى المعانى الثلاثة للثقافة فى وقت واحد. وكذلك لا ينتج مما سبق أن الجماعات المعنية بكل من المناشط الثقافية فى مجتمع ما، مهما تكن درجة ثقافته، ستكون متميزة ومنفصلا بعضها عن

بعض، بل على العكس : لا يمكن أن يتحقق التماسك الضرورى للثقافة إلا بالتداخل والمجاعة فى الاهتمامات، وبالمشاركة والتقدير المتبادل. فإن الدين لا يحتاج إلى هيئة من رجال الدين فحسب، يعرفون ما يعملون ، بل إلى هيئة من العابدين يعرفون ماذا يعمل.

ومن الواضح أن مناسط الثقافة المختلفة تتشابه تشابها لا انفصام له فى الجماعات الأقرب إلى البدائية. فالديان<sup>(١)</sup> الذى يمضى معظم الفصل من فصول العام فى قطع قاربه ونحته وتلوينه على النمط المطلوب للشعائر السنوية فى قطع رؤوس الأعداء، يقوم بعدة مناسط ثقافية فى وقت واحد - تشمل الفن والدين كما تشمل الحرب البرمائية . وكلما ازدادت المدنية تعقيدا ظهر فيها مزيد من التخصص المهني . فالستر جون لا يارد يقول عن جزر الهيريد الجديدة التى تعيش فى العصر الحجري: أن بعض هذه الجزر يتخصص فى فنون وصناعات معينة، فتتبادل بضائعها وتعرض ما وصلت إليه من إتقان، وتقال الرضى المتبادل من أعضاء الأرخبيل. على أنه إذا كان أفراد القبيلة أو المجموعة من الجزر أو القرى ربما اتخذوا وظائف منفصلة - وأخصها وظيفتا الملك والطبيب الساحر - فإن الدين والعلم والسياسة والفن لا تتصور مجردة بمعزل بعضها عن بعض إلا بعد ذلك بمراحل . وكما أن وظائف الأفراد تصبح وراثية، والوظيفة الوراثية تجمد فى تميز طبقي أو طائفي، والتميز الطائفي يؤدي إلى صراع - فكذا الدين والسياسة والعلم والفن تصل إلى نقطة يكون عندها صراع واع بينها من أجل الاستقلال أو السيادة . ويكون هذا الاحتكاك فى بعض المراحل وفى بعض المواقف حافلا بالخلق، ولا حاجة بنا فى هذا المقام إلى أن نبحث إلى أى حد يتسبب عن ازدياد الوعي وإلى أى حد يسببه . وقد يصبح التوتر داخل المجتمع توترا داخل عقل الفرد الأكثر وعيا كذلك. ففي «أنتيجونا»<sup>(٢)</sup> يمثل اصطدام الواجبات - وهو ليس مجرد اصطدام بين التقوى والطاعة المدنية، أو بين الدين والسياسة، بل بين قوانين متعارضة فيما لايزال مركبا دينيا أخلاقيا - يمثل هذا الاصطدام مرحلة شديدة التقدم من المدنية . لأن الصراع يجب أن يكون ذا معنى فى تجربة المشاهدين قبل أن يجعله المؤلف المسرحي مخلوقا، وقبل أن يلقي من الجمهور الاستجابة التى يحتاج إليها فن المؤلف المسرحي .

(١) الرجل من سكان يورنيو الأصليين . (المترجم) .

(٢) مسرحية «أنتيجونا» للشاعر اليوناني سوفوكليس، حيث يدور الصراع حول تصميم أنتيجونا ابنة أوديب على دفن أخيها پولينيكس متحديا فى ذلك سلطة كريون حاكم المدينة الذى أمر بترك جثة پولينيكس فى العراء لأنه مات خائنا لوطنه . (المترجم) .

ومع تقدم المجتمع نحو التعقيد والتمييز الوظيفيين يمكننا أن نتوقع ظهور مستويات ثقافية شتى : أو باختصار تظهر ثقافة الطبقة أو الفئة . ولا أظن أن شمة محلا للجدل فى أن هذه المستويات المختلفة يتحتم وجودها فى أى مجتمع مستقبل ، كما هو الحال فى أى مجتمع ماضٍ . ولا أظن أن أشد دعاة المساواة الاجتماعية تحمسا يجادلون فى هذا ، وإنما يدور اختلاف الرأى حول ضرورة انتقال ثقافة الفئة بواسطة الميراث - أى تكاثر كل مستوى ثقافى - أو إمكان الأمل فى إيجاد نظام ما للاختيار ، بحيث يصل كل فرد آخر الأمر إلى احتلال مكانه فى أعلى مستوى ثقافى تؤهله له استعداداته الفطرية . والذي يهمنا فى هذه النقطة هو أن ظهور فئات أكثر ثقافة لا يمر عديم الأثر على سائر المجتمع . فإن ظهور هذه الفئات هو نفسه جزء من عملية يتغير فيها المجتمع كله . ومن المحقق - وهذا الأمر يتضح على الأخص عندما ننظر إلى الفنون - أنه مع ظهور قيم جديدة ، وازدياد مظاهر العناية فى التفكير والحساسية والتعبير ، تختفى بعض القيم القديمة . ولا معنى لذلك إلا أنك لن تجد جميع مراحل التقدم مجتمعة ، وأن مدنية ما لا يمكن أن تنتج فى وقت واحد شعرا شعبيا عظيماً فى أحد المستويات الثقافية و«الفردوس المفقود» فى مستوى آخر . والحق أن الشيء الوحيد الذى ننق من الزمن بإحداثه أبداً هو الخسارة ، أما الكسب أو التعويض فإنه يوشك أن يكون متصورا دائماً ، إلا أنه غير متيقن أبداً .

وإذا كان من الظاهر أن تقدم المدنية يستتبع ازدياد الفئات الثقافية المتخصصة ، فإننا يجب ألا ننتظر خلو هذا التطور من المخاطر . فقد يأتى التفكك الثقافى على آثار التخصص الثقافى ، وهو أقصى ما يمكن أن يعانیه مجتمع من تفكك جذرى . وهو ليس النوع الوحيد ، أو ليس الوجه الوحيد الذى يمكن أن يدرس منه التفكك ، ولكن أى يكن من هذه الوجوه سببا وأى يكن نتيجة فإن تفكك الثقافة هو أخطرها وأعزها على الإصلاح (وهنا بالطبع نتكلم عن ثقافة المجتمع كله أولا وبالذات) ويجب ألا نخطئ بينه وبين مرض آخر ، وهو التحجر الطائفى لما لعله كان فى البدء نظاما هرميا للوظائف فحسب ، كما هو الحال فى الهند الهندوسية . وإن كان من الجائز أن لكلا المرضين سلطانا على المجتمع البريطانى اليوم . والتفكك الثقافى يوجد عندما ينفصل طبقان أو أكثر<sup>(١)</sup> بحيث

(١) ميزنا فى الترجمة بين الطبقة والطبقة . فالطبق يقابل Stratum فى الأصل والمقصود به هنا المرحلة التاريخية التى تمثلها جماعة قد تتعاصر مع جماعات أخرى تمثل طباقا أخرى . أما الطريقة فتقابل كلمة class ، ويقصد بها جماعة من الجماعات التى ينقسم إليها المجتمع لا على أساس تاريخى بل على أساس وصفى كالتشابه فى مستوى الحياة أو الاشتراك فى المصالح إلخ . (المترجم) .

يصبحان في الواقع ثقافتين متميزتين، وكذلك عندما تنقسم الثقافة في مستوى الفئة العليا أقساما يمثل كل منها منشطا واحدا من النشاط الثقافي. وإذا لم أكن مخطئا فتمة الآن في المجتمع الغربي تفكك يحدث للطبقات التي تبلغ الثقافة فيها، أو ينبغي أن تبلغ، أعلى درجات نموها، كما أن هناك انفصالا بين طباق المجتمع. فالتفكير الديني والعادات الدينية، والفلسفة والفن، كلها تميل إلى أن تصبح مناطق منعزلة تتعدها فئات لا صلة بين بعضها وبعض. والحساسية الفنية تصاب بالفقر لفصلها عن الحساسية الدينية، والحساسية الدينية تصاب بالفقر لفصلها عن الحساسية الفنية، وأثارة «السلوك المذهب» تترك لقلّة متبقية من طبقة أخذت في الاختفاء، قلّة لم يصل الدين أو الفن حساسيتها، ولم تزيد عقولها بمادة المحادثة الذكية، ولذلك فإن حياتهم ليس لها سياق يجعل لسلوكهم قيمة. والانتكاس في المستويات العليا لا يعني الجماعة التي يصيبها فحسب، بل يعني الشعب كله.

إن أسباب الانحدار الشامل للثقافة معقدة بقدر تعدد الدلائل على هذا الانحدار. وبعض هذه الأسباب يمكن أن توجد فيما يسجله مختلف المتخصصين من أسباب أمراض اجتماعية يمكننا تبينها بسهولة أكبر، ويجب علينا أن نستمر في التماس وسائل العلاج النوعية لها. على أننا لا نزال نزداد إدراكا لدى انطواء مشكلات العلاقة بين كل جزء من العالم وكل جزء آخر على هذه المشكلة المحيرة: مشكلة الثقافة. فعندما نغني بعلاقة الأمم الكبرى بعضها ببعض، وعلاقة الأمم الكبرى بالأمم الصغرى<sup>(١)</sup>، وعلاقة «الطوائف»<sup>(٢)</sup> المختلطة، كما في الهند، بعضها ببعض، وعلاقة الأمم الأصلية بالفروع التي نشأت على أنها مستعمرات، وعلاقة المستعمر بالوطني، والعلاقة بين الشعوب في مناطق مثل جزر الهند الغربية، حيث أدى القهر أو الإغراء الاقتصادي إلى اجتماع أعداد كبيرة من أجناس مختلفة - فهناك وراء كل هذه المسائل

(١) تناول هذه النقطة - دون مساس لمعنى الثقافة - أ. ه. كار في كتابه Conditions of Peace (القسم الأول، الفصل الثالث)، فهو يقول: «يجب أن نميز بين «أمة ذات ثقافة» و«أمة ذات دولة» إذا أخذنا باصطلاح نشأ في أوروبا الوسطى، وهو اصطلاح خشن ولكنه مفيد. فوجود جماعة جنسية أو لغوية على قدر من الانسجام، تربط بينها تقاليد مشتركة ومزاولة ثقافة مشتركة، يجب ألا يدعو - ضربة لازب - إلى إقامة وحدة سياسية مستقلة، أو المحافظة على هذه الوحدة. ولكن المستر كار معنى هنا بمشكلة الوحدة السياسية، أكثر من المحافظة على الثقافات أو كونها جديرة بالمحافظة عليها داخل الوحدة السياسية.

(٢) المراد هنا «الطوائف» بالمعنى العام، أي الطوائف الجنسية أو الدينية communities لا نظام «الطوائف» الخاص بالهند castes، وهو نتاج تاريخي معقد، له ارتباط بالمهن كما أن له ارتباطا بالسلالات، ومداره تقاوت الجماعات المختلفة التي يتألف منها مجتمع واحد من حيث منازلها من «الشرف» (الترجم).

المحيرة - التى تستتبع قرارات يجب أن يتخذها رجال كثيرون كل يوم - مسألة ما هى الثقافة ؟ ومسألة ما إذا كانت شيئا يمكننا الهيمنة عليه أو التأثير فيه عن قصد. وتواجهنا هذه المسائل كلما ابتكرنا نظرية للتربية أو خططنا سياسة لها. فلو نظرنا إلى الثقافة نظرة جادة لرأينا أن الشعوب لا تحتاج فقط إلى طعام يكفيها (مع أنه حتى هذا يبدو أكثر مما نستطيع أن نوفره) بل تحتاج أيضا إلى طريقة خاصة مناسبة لطهوه، وإن من أعراض انحدار الثقافة فى بريطانيا لعدم المبالاة بفن إعداد الطعام. بل إن الثقافة يمكن أن توصف وصفا مختصرا بأنها ما يجعل الحياة تستحق أن تحيا. وهى التى تجعل الشعوب والأجيال على حق حين تقول وهى تتأمل آثار مدنية بائدة: إن هذه المدنية كانت تستحق أن توجد .

وقد سبق أن قررت فى مقدمتى أنه لا يمكن أن تظهر ثقافة أو تنمو إلا وهى متصلة بدين. ولكن استعمال كلمة «الصلة» هنا قد يوقنا فى الخطأ بسهولة. ولعل الافتراض غير المحقق لعلاقة ما بين الثقافة والدين هو أهم نقط الضعف فى كتاب أرنولد «الثقافة والفوضى» . فآرنولد يوحى إلينا بأن الثقافة (كما يستخدم هذا الاصطلاح) أشمل من الدين، وأن الدين ليس إلا عنصرا ضروريا يعطى تكوينا أخلاقيا وشيئا من تلوين انفعالى للثقافة وهى القيمة النهائية .

ولعل القارئ قد لاحظ أن ما قلته عن نمو الثقافة، وعن أخطار التفكك عندما تصل ثقافة ما إلى مرحلة عالية من التطور، يمكن أن ينطبق أيضا على تاريخ الدين. فإن نمو الثقافة ونمو الدين فى مجتمع لا تؤثر فيه عوامل خارجية أمران لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ويتوقف على ميل الناظر أن يحكم بأن رقى الثقافة سبب لتقدم الدين، أو بأن تقدم الدين سبب لرقى الثقافة. ولعل ما يدفعنا إلى اعتبار الدين والثقافة شيئين مختلفين هو تاريخ تغفل الإيمان المسيحى فى الثقافة الإغريقية الرومانية، وهو تغفل كانت له آثار عميقة فى تلك الثقافة وفى مجرى نمو الأفكار والعادات المسيحية على السواء. ولكن الثقافة التى اتصلت بها المسيحية الأولى (مثل البيئة التى نبتت فيها المسيحية) كانت هى نفسها ثقافة دينية فى دور الانحدار . ولهذا فإننا مع اعتقادنا بأن الدين الواحد يمكن أن يمد ثقافات شتى ، يحق لنا أن نسأل: إن كان من الممكن أن تظهر ثقافة ما إلى الوجود أو تحافظ على نفسها بدون أساس ديني. ولنا أن نمضى إلى أبعد من ذلك فنسأل: أليس ما نسميه «ثقافة» شعب ما ودين هذا الشعب مظهرين مختلفين لشيء واحد؟ إذ الثقافة فى جوهرها تجسيد (ونحن نستعمل هنا تعبيراً

مقاربا) لدين الشعب؟ ولعل وضع المسألة على هذه الصورة يلقي ضوءا على ما أبديته من تحفظات بشأن كلمة «الصلة» .

مع نمو المجتمع يظهر عدد أكبر من الصلاحيات الدينية والوظائف الدينية بدرجاتهما وأنواعهما، كما يظهر ذلك في غيرهما من الصلاحيات والوظائف. ومن الملاحظ أنه في بعض الأديان يصل التمايز إلى حد ظهور دينين في الواقع : دين للعامّة ودين للخواص. ولا خفاء في مضار وجود «أمتين» في الدين . وقد قاومت المسيحية هذا المرض خيرا مما قاومته الهندوكية. فالانقسامات الدينية في القرن السادس عشر وما تلاها من تعدد الفرق يمكن دراستهما إما على اعتبار أنهما يؤرخان انقسام الفكر الديني أو على اعتبار أنهما صراع بين فئات اجتماعية متعارضة – أما بوصفهما اختلافات في المبدأ الديني أو تفككا في الثقافة الأوربية . إلا أنه مهما تكن هذه الاختلافات الواسعة في المعتقد على مستوى واحد داعية للأسف، فإن الإيمان يمكنه – ويجب عليه – أن يجد مجالا لدرجات كثيرة من التقبل الفكري والخيالي والعاطفي لمبادئ دينية واحدة، بقدر ما يمكنه أن يتسع لاختلافات كثيرة في النظام والطقوس. وكذلك يمكن أن يكون للإيمان المسيحي تاريخ، إذا نظرنا إليه من الناحية النفسية باعتباره نظاما من المعتقدات والمواقف في عقول معينة متجسمة ، وإن يكن من الخطأ الجسيم أن نفترض أن القول بنموه وتغيره يتضمن إمكان وصول الكائنات البشرية إلى مزيد من القداسة أو مزيد من النور عن طريق التقدم الجماعي (نحن لا نفترض أن هناك تقدما حتى في الفن على مدى فترة طويلة، ولا أن الفن «البدائي» بوصفه فنا، أخط بالضرورة من الفن الأكثر تعقيدا). ولكن من سمات التطور – سواء أخذنا بوجهة النظر الدينية أم بوجهة النظر الثقافية – ظهور الشك : ولا أعني به – كما هو ظاهر – الكفر أو التحطيم (ولا – من باب أولى – عدم الإيمان الناتج من الكسل العقلي) بل عادة فحص الأدلة والقدرة على تأجيل الحكم. فالشك سمة تمدن راق، ولو أنها حين تتحدّر إلى البيرونية<sup>(١)</sup> فقد تؤدي إلى موت المدنية. فالشك قوة حيث البيرونية ضعف: لأننا لا نحتاج فقط إلى القوة لتأجيل الحكم بل إلى القوة لإبراهمه .

(١) نسبة إلى بيرون Pyrrhon (و - ٣٦٠ ق.م.) فيلسوف يوناني ، أنكر إمكان وصول الإنسان إلى الحقيقة ، وقال إن أقصى ما يمكنه أن يطمح إليه هو تحقيق نوع من السعادة السلبية، بانتفاء كل اضطراب أو قلق . (المترجم) .



وفكرة أن الثقافة والدين هما مظهران لشيء واحد إذا أخذ كل لفظ منهما في سياقه الصحيح ، فكرة تحتاج إلى شرح طويل . ولكنني أود أن أنبه أولا إلى أنها تهيةء لنا وسيلة لحاربة خطأين يكمل كلاهما الآخر . وأشيعهما أن الثقافة يمكن حفظها وبسطها وبتميتها بغير دين . وهذا خطأ قد يشترك فيه المسيحي مع الكافر، ويحتاج نقضه على الوجه الصحيح إلى تحليل تاريخي بالغ الدقة، لأن الحقيقة لا تظهر من أول وهلة، بل ربما بدت الظواهر مناقضة لها: فقد تتلكأ ثقافة ما - وقد تنتج حقا بعض آياتها الكبرى، في الفن وغير الفن - بعد انحلال الإيمان الديني. والخطأ الثاني هو الاعتقاد بأن المحافظة على الدين ورعايته لا شأن لهما بالمحافظة على الثقافة ورعايتها، وهو اعتقاد قد يغلو حتى يؤدي إلى رفض الآثار الثقافية على أنها لهو يحول دون الحياة الروحية. ولنستطيع رد هذا الخطأ نحتاج كما نحتاج في سابقه إلى أن ننظر نظرة بعيدة، وأن نرفض التسليم بأن الثقافة شيء يمكننا الإعراض عنه لأن الثقافة التي نراها هي ثقافة منحرفة ويجب أن أضيف أن هذه النظرة إلى وحدة الثقافة والدين لا تقتضى أن كل منتجات الفن يمكن قبولها بدون نقد، ولا هي تقدم معيارا به يستطيع كل امرء أن يميز بينها تمييزا سريعا. فالحساسية الفنية يجب أن تمتد إلى الإدراك الروحي، والإدراك الروحي يجب أن يمتد إلى الحساسية الفنية والنوق المروض قبل أن نكون قادرين على الحكم على الفن بأنه منحل أو شيطاني أو عديمى. ينبغي أن يكون الحكم فى النهاية واحدا سواء أحكمنا على عمل فنى بمقاييس فنية أم دينية، وسواء أحكمنا على دين بمقاييس دينية أم فنية - وإن كانت نهاية لا يستطيع فرد واحد أن يصل إليها .

إن ما حاولت التلويح به من نظرة إلى الثقافة والدين لجد عسير بحيث لا أحسبني أدركه أنا نفسي إلا لما ، ولا أحسبني واقفا على جميع دلالاته. وهى أيضا نظرة تنطوى على خطر الوقوع فى الخطأ فى كل لحظة، لعدم التنبيه إلى تغير فى المعنى الذى يكون لكلتا الكلمتين حين تقترنان على هذا النحو . بصيرورتها إلى معنى قد يكون لإحدهما بمفردها . وإنما تصح هذه النظرة حيث نعى أن الناس لا يكونون واعين بثقافتهم ولا بدينهم . فكل امرء مهمما يكن وعيه الدينى ضعيفا لابد أن يتألم من حين إلى حين للمتناقض بين إيمانه الدينى وبين مسلكه، وكل امرء له نوق أسبغته عليه الثقافة الغربية أو ثقافة الفئة لابد يشعر بقيمة لا يمكنه أن يسميها دينية. وزيادة على كون «الدين» و«الثقافة» يعنيان أشياء مختلفة كل عن الآخر، فإنهما كليهما ينبغي أن

يعنيا للفرد واللغة شيئا يسعيان إليه، لا شيئا يملكانه فحسب. ولكن ثمة وجهها يمكننا أن نرى منه الدين على أنه كل طريقة الحياة لشعب من الشعوب، من المهد إلى اللحد، من الصباح إلى الليل، وحتى أثناء النوم، وطريقة الحياة هذه هي ثقافتها أيضا. وفي الوقت نفسه يجب أن نقر بأنه عندما يكون هذا التطابق تاما فإنه يعنى فى المجتمعات القائمة فعلا ثقافة منحة لدينا منحة. فإن دينا عالميا هو - بالقوة إن لم يكن بالفعل - أسمى من دين يدعى أى جنس أو أمة الاختصاص به دون غيرهما، وإن ثقافة تحقق دينا يتحقق أيضا فى ثقافات أخرى هي - بالقوة على الأقل - أرقى من ثقافة تختص دون غيرها بدين من الأديان. فمن ناحية يجب أن نطابق، ومن ناحية أخرى يجب أن نميز.

وحيث إننا ننظر الآن من ناحية التطابق، فيجب على القارئ أن يذكر نفسه دائما - كما يحتاج المؤلف إلى أن يذكر نفسه - بسعة مدلول كلمة «الثقافة» هنا. فإنها تعنى جميع النشاط والاهتمامات المميزة لشعب ما: سباق دربي، سباق هنلى، يوم البحرية، الثاني عشر من أغسطس، مباراة نهائية على كأس، منضدة الأوتاد، لوحة السهام، جين ونسليديل، الكرب المشروح المسلوق، البنجر بالخل، كنائس القرن التاسع عشر القوطية، موسيقى الجاز<sup>(١)</sup>. ويستطيع القارئ أن يصنع شيئا من عنده. ومن ثم يكون علينا أن نواجه هذه الفكرة الغريبة: أن ما هو جزء من ثقافتنا هو أيضا جزء من ديننا الذى نعيشه.

ويجب ألا نتصور ثقافتنا على أنها موحدة كل التوحيد، وقد قصدت بالبيان الذى سردته أن أتجنب الإيحاء بهذه الفكرة. ولم يكن الدين الفعلى لأى من الشعوب الأوربية قط مسيحيا صرفا ولا أى شيء آخر صرفا. فهناك دائما أجزاء وأثار من إيمانات أقرب إلى البدائية، قد تمثلت درجة من التمثل، وهناك دائما ميل إلى معتقدات طفيلية، وهناك دائما انحرافات كما يحدث للوطنية، التى تتصل بالدين الطبيعى وتعد من ثم

(١) سباق دربي: سباق سنوى للخيال التى تبلغ من ثلاث سنوات، منسوب إلى الإبريل دربي الذى ابتدعه سنة ١٧٨٠، ويقام فى ايسوم قرب لندن. سباق هنلى: سباق سنوى للزوارق، بدء سنة ١٨٢٩، منسوب إلى بلد فى مقاطعة أكسفورد شير على نهر التيمز. الثاني عشر من أغسطس: يوم عطلة توقف فيه الأعمال، وهو عيد ابتداء صيد القطا فى إنجلترا. منضدة الأوتاد the pin table، و لوحة السهام dart board من ألعاب الحانات هناك. (المترجم).

مشروعة بل تشجع عليها الكنيسة، حين يبالغ فيها حتى تتحول إلى صورة ساخرة من الوطنية. وكما يسهل على شعب أن يحتفظ بمعتقدات متناقضة وأن يسترضى قوى متعارضة .

ولا شك أن ثمة ما يقلق في هذه الفكرة حين ندع خيالنا يسرح فيها: فكرة أن ما نعتقده ليس فقط هو ما نفصح عنه ونعلنه، بل إن السلوك هو أيضا اعتقاد، وأن أكثرنا وعيا وتقدما يعيشون هم أيضا على المستوى الذي لا يمكن فيه تمييز الاعتقاد عن السلوك. فهذه الفكرة تضيف أهمية على أتفه ما نمارسه، وعلى ما نشغل به كل دقيقة من حياتنا، أهمية لا نستطيع أن نتأملها طويلا دون أن نفزع كما نفزع من كابوس. إننا حين نفكر في صفة التكامل التي يتطلبها التفتح الكامل لحياتنا الروحية يجب أن نبقى على ذكر من إيمان الرحمة اللدنية ومثل القداسة حتى لا نسقط في هوة اليأس. وعندما ننظر في مشكلة التبشير بالإنجيل، وتنمية مجتمع مسيحي، يحق لنا أن نرتجف. فإن من البساطة التي تقرب من تشويه الحقيقة أن نعتقد أننا قوم أولو دين وأن غيرنا من الناس لا دين لهم. وقد نجد ما يدعو إلى الجزع الشديد في فكرة أن الدين ثقافة على جهة من النظر، وأن الثقافة دين على جهة أخرى. وثمة ما يربك في سؤالنا: أليس للشعب دين بالفعل، يلعب فيه سباق دربي وسباق الكلاب بوريهما؟ وكذلك في تصورنا أن «الجيترو» والنادي الثقافي بعض دين رجل الكنيسة ذي المنصب السامي. ومما لا يستريح إليه المسيحيون أن يجدوا أنهم كمسيحيين لا يؤمنون إيماننا كافيا، بيد أنهم يشتركون مع كل امرئ آخر في الإيمان بأشياء أكثر مما ينبغي، ولكن هذه نتيجة للتفكير في أن الأساقفة جزء من الثقافة الإنجليزية. وأن الخيل والكلاب جزء من الدين الإنجليزي.

ومن المسلم به عادة أن هناك ثقافة، ولكنها ملك لقسم صغير من المجتمع، ويستتبع هذا الافتراض عادة إحدى نتيجتين: إما أن الثقافة لا يمكن إلا أن تكون شغل فئة قليلة، ومن ثم فلا مكان لها في مجتمع المستقبل، وإما أن الثقافة التي كانت ملكا للقلة يجب أن توضع في متناول كل إنسان في مجتمع المستقبل. وهذا الافتراض وما يترتب عليه يذكرنا بكرة المتطهرين (البوريثان) لحياة الأديرة والزهادة. فكما تستنكر الآن تلك الثقافة التي لا تصل إليها إلا القلة، فكذلك كانت البروتستنتية المتطرفة تستهجن حياة العزلة والتأمل، وتتنظر إلى العزوبة باشمئزاز يكاد يعدل اشمئزازها من الانحراف الجنسي .

ولكى نفهم نظرية الدين والثقافة التى حاولت أن أعرضها فى هذا الفصل، يجب أن نعمل على تجنب الخطأين المتعاقبين: خطأ اعتبار الدين والثقافة شيئين منفصلين بينهما علاقة، وخطأ المطابقة بين الدين والثقافة. وقد تحدثت فى موضع سابق عن ثقافة شعب ما على أنها تجسيد لدينه. ومع أننى أدرك ما فى استعمال مثل هذه اللفظة السامية من اجترأ، فإننى لا أستطيع أن أفكر فى لفظة أخرى تعبر بمثل هذه الدقة عن القصد إلى تجنب «العلاقة» من ناحية «والتطابق» من ناحية أخرى. فكون دين ما حقاً، أو ذا نصيب من الحق، أو باطلاً، لا يقوم على المنجزات الثقافية للشعوب التى تعتنق هذا الدين، ولا يقاس بها. لأن ما يمكن أن يقال عن شعب ما أنه يعتقده، استدلالاً بسلوكه، هو دائماً - كما ذكرت - أكثر بكثير وأقل بكثير من إيمانه المعلن فى صورته الصافية. بل إن شعباً تكونت ثقافته مع دين ذى نصيب من الحق قد يعيش ذلك الدين (فى فترة من تاريخه على الأقل) بصدق أعظم من شعب آخر أتبع له هدى أقوم. فما يكون لنا أن نتحدث عن الثقافة المسيحية على أنها أعلى الثقافات إلا حين نتخيل ثقافتنا كما ينبغي أن تكون، لو أن مجتمعنا مجتمع مسيحي حقاً. إنما نستطيع أن نؤكد أن هذه الثقافة هى أرقى ثقافة عرفها العالم فى أى وقت حين نشير إلى جميع مراحل هذه الثقافة التى هى ثقافة أوروبا. وحين نقارن ثقافتنا كما هى اليوم بثقافة الشعوب غير المسيحية فيجب أن نتوقع أننا سنجد ثقافتنا أحمط من ناحية أو أخرى. ولا أستبعد إمكان أن تزدهر فى بريطانيا ثقافة أزهى مما تستطيع أن تقدمه اليوم، إن هى أتمت ردتها بإعادة تشكيل نفسها وفقاً لوصايا دين أحمط أو دين مادي. ولكن ذلك لن يكون دليلاً على أن الدين الجديد حق، وأن المسيحية باطل. إنما يثبت أن أى دين، ما بقى، يعطى على مستواه معنى ظاهراً للحياة، ويقدم هيكلاً لثقافة، ويحفظ كتلة البشرية من اللال والقنوط.

## الفصل الثانى

### الطبقة والصفوة

قد يبدو مما سبق أن قررنا فى الفصل السابق عن مستويات الثقافة، أن أرقى أنماط المجتمعات البدائية تتسم بمزيد من التمايز فى الوظيفة بين أعضائها إذا قورنت بالأنماط الأدنى<sup>(١)</sup>. وإذا مضينا علوا فى المراحل فإننا نجد أن بعض الوظائف تعد أشرف من بعضها الآخر، ويساعد هذا التقسيم على نمو الطبقات، حيث يمنح الشخص مزيدا من الشرف ومزيدا من الامتياز، لا لمجرد كونه قائما بوظيفة، بل لكونه عضوا فى طبقة. وتكون للطبقة نفسها وظيفة، وهى رعاية ذلك القسم من ثقافة المجتمع الكلية، الذى يتعلق بتلك الطبقة. ويجب أن نحاول أن نبقى على ذكر من أن هذه الرعاية لمستوى معين من الثقافة هى - فى مجتمع سليم - مصلحة للمجتمع ككل لا للطبقة التى ترعاها فحسب. والتنبه لهذه الحقيقة جدير بأن يمنعنا من افتراض أن ثقافة طبقة «عليا» هى نافلة بالنسبة إلى المجتمع ككل، أو إلى الأغلبية، ومن افتراض أنها شيء ينبغى أن تشارك فيه جميع الطبقات الأخرى على السواء، كما أنه جدير بأن يذكر الطبقة «العليا»، بقدر ما تكون مثل هذه الطبقة موجودة، أن بقاء الثقافة التى تعنيها بوجه خاص يتوقف على سلامة ثقافة الشعب.

وقد أصبح من الأقوال السائرة فى الفكر المعاصر أن مجتمعا هذه صورته ليس بالتمط الأعلى الذى يمكننا أن نطمح إليه، بل إن من طابع الأشياء بالنسبة إلى مجتمع تقدمى أن يتغلب على هذه الفوارق فى وقت ما، وأنه فى قوة توجيهنا الواعى أيضا أن يوجد مجتمعا بلا طبقات، ومن ثم يصبح ذلك واجبا علينا أن نقوم به. إلا أنه مع شيوع القول بأن الطبقة - بأى معنى يحتفظ بارتباطات الماضى - سوف تختفى،

(١) إننى حريص على ألا أتكلّم عن تطور الثقافة البدائية إلى أشكال أعلى كما لو كان عملية عرفناها بالملاحظة. إننا نلاحظ الفروق، ونستنتج أن بعض هذه الثقافات قد تطور من مرحلة شبيهة بالمراحل الأدنى التى نلاحظها، ولكن مهما يكن استنتاجنا مقبولا فإننى لا أتعرض لذلك التطور هنا.

فثمة بعض العقول الأكثر تقدما في الوقت الحاضر ترى أنه يجب الاعتراف ببعض الاختلافات بين الأفراد في الصفات، وأن الأفراد المتأزين يجب أن تتشكل منهم جماعات مناسبة، تتمتع بسلطات مناسبة، وقد تتمتع أيضا بأنواع شتى من المكافآت وعلامات التشريف. وتتولى هذه الجماعات المشكلة من أفراد ذوي أهلية للحكم والإدارة توجيه الحياة العامة للأمة، ويقال عن الأفراد الذين تتألف منهم أنهم «قادة»، ويكون هناك جماعات تعنى بالفن، وجماعات تعنى بالعلم، وجماعات تعنى بالفلسفة، كما تكون هناك جماعات تتألف من رجال عمل: وجميع هذه الجماعات هي ما نسميه بالصفوة.

وواضح أنه إذا كانت الحالة الحاضرة للمجتمع يوجد فيها ارتباط اختياري بين الأفراد المتشابهين في منازع التفكير، وارتباط مؤسس على المصالح المادية المشتركة، أو على الاشتراك في العمل أو المهنة، فإن جماعات الصفوة في المستقبل ستختلف عن كل الجماعات التي نعرفها من الصفوة في أمر هام: وهو أنها ستختلف طبقات الماضي، وستنهض بوظائفها الإيجابية. وهذا التحول لا يصرح به دائما. فمن الفلاسفة من ينظرون إلى الفوارق الطبقة على أنها أمر لا يحتمل، ومنهم من ينظرون إليها على أنها سائرة إلى الموت فقط. وهؤلاء الأخيرون قد يتجاهلون الطبقة - في يسر - حين يخطئون لمجتمع تحكمه الصفوة، ويقولون: «إن جماعات الصفوة سوف تستمد من جميع قطاعات المجتمع». ولكن قد يبدو أنه مع إتقان وسائل تعرف الأفراد الذين سيكونون طوائف الصفوة في سن مبكرة، وتربيتهم ليقوموا بدورهم المستقبل، واستقرارهم في مراكز السلطة، سوف تصبح كل المميزات الطبقة السابقة مجرد ظل أو أثر، ويكون المميز الاجتماعي الوحيد للمنزلة قائما بين جماعات الصفوة وبين سائر المجتمع، إلا أن يوجد ثمة نظام للتفاضل والمكانة بين شتى طوائف الصفوة نفسها، وهو أمر ممكن الحدوث.

ومهما تكن الصورة التي يوضع فيها مذهب الصفوة معتدلة غير مستغربة، فإنه ينطوي على تغيير جذري للمجتمع. فهو في الظاهر لا يرمى إلى أكثر مما يجب أن نرغب فيه جميعا: أي إلى أن تشغل جميع المراكز في المجتمع بتلك الذين هم أكثر صلاحية لأداء وظائف مراكزهم. فكلنا قد لاحظنا أفرادا يتولون مراكز في الحياة لا تؤهلهم لها شخصيتهم ولا عقليتهم، وإنما وضعوا فيها بفضل تعليمهم الأسمى أو مولدهم أو قربانهم. وما من رجل شريف إلا ويثيره مثل هذا المنظر. ولكن مذهب الصفوة ينطوي على أشياء أكثر جدا من علاج هذا الظلم. إنه يضع نظرة نرية للمجتمع.

والفيلسوف الذى تستحق آراؤه عن موضوع الصفوة أقصى الاهتمام بقيمتها فى ذاتها ولا لها من تأثير هو الأستاذ الراحل الدكتور كارل مانهايم. بل إن الدكتور مانهايم هو الذى رسم حظوظ كلمة «الصفوة» فى هذه البلاد. ويجب أن أنبه إلى أن وصف الدكتور مانهايم للثقافة يختلف عن الوصف الذى قدمته فى الفصل السابق من هذه المقالة. فهو يقول («الإنسان والمجتمع» ص ٨١) :

«إن البحث الاجتماعى عن الثقافة فى مجتمع حر يجب أن يبدأ بحياة أولئك الذين يخلقون الثقافة، أى المثقفين ومكانهم فى المجتمع ككل» .

وتصورى للثقافة - على ما قدمت - هو أنها من خلق المجتمع ككل، إذ هى - من وجهة أخرى - ما يجعله مجتمعاً . إنها ليست من خلق أى جزء واحد من ذلك المجتمع . وبناء على ما قدمته تكون وظيفة الجماعات التى قد يسميها الدكتور مانهايم «خالقة للثقافة»، أقرب إلى إحداث نمو جديد للثقافة من حيث التعمد العضوى: فتكون ثقافة فى مستوى أكثر وعياً، ولكنها لا تزال هى نفس الثقافة. وهذا المستوى الأرقى للثقافة يجب أن يعد قيماً فى نفسه، ومثرياً للمستويات الأدنى فى وقت معاً: وبذلك تسير حركة الثقافة فيما يشبه الدورة، فتغذى كل طبقة الطبقات الأخرى .

وهذا وحده فرق على قدر من الخطر. وملاحظتى الثانية هى أن الدكتور مانهايم يعنى بأنواع الصفوة أكثر مما يعنى بالصفوة. فهو يقول فى «الإنسان والمجتمع» ص ٨٢ :

«يمكننا أن نميز الأنماط التالية من الصفوات : النمط السياسى، والمنظم، والفكر، والفنان، والأخلاقي، والدينى. وفى حين ترمى الصفوات السياسية والمنظمة إلى تكامل عدد كبير من الإرادات الفردية، نرى أن وظيفة الصفوات المفكرة والفنانة والأخلاقية الدينية هى أن تتسامى بتلك الطاقات الروحية التى لا يستنفدها المجتمع فى الصراع اليومى من أجل البقاء».

إن تقسيم الصفوات موجود فعلاً إلى حد ما، وإلى حد ما هو أمر ضرورى وطيب. ولكنه - بقدر ما يمكننا ملاحظة وجوده - ليس أمراً طيباً تماماً. وقد أشرت فى موضوع آخر إلى أن من نواحي الضعف المتعاظمة فى ثقافتنا تزايد انعزال جماعات الصفوة كل عن الأخرى، بحيث انفصلت الصفوات السياسية، والفلسفية، والفنية،

والعلمية بعضها عن بعض، وخسرت كل منها خسارة فادحة بهذا الانفصال، لا لوقف التبادل العام للأفكار فحسب، بل لنقص تلك الاتصالات والتأثيرات المتبادلة على مستوى أقل وعيا، ولعلها أهم من الأفكار. ولذا فإن مشكلة تكوين الصفوات والمحافظة عليها وتنميتها هي أيضا مشكلة تكوين الصفوة والمحافظة عليها وتنميتها، وهذه مشكلة لا يتناولها الدكتور مانهايم.

ويجب أن أقدم لهذه المشكلة بالتنبيه إلى فرق آخر بين نظرتي ونظرة الدكتور مانهايم، فهو يلاحظ، في سياق فكرة أوافقه عليها (ص ٨٥) :

«أن أزمة الثقافة في المجتمع الديموقراطي الحر راجعة في المحل الأول إلى حقيقة أن العمليات الاجتماعية الأساسية التي كانت فيما مضى مشجعة لنمو الصفوات الخالقة للثقافة، أصبحت لها الآن نتيجة عكسية، أي أنها أصبحت عقبات في سبيل تكوين الصفوات لأن قطاعات أكبر من السكان تقوم بدور إيجابي في النشاط الثقافية».

وأنا لا أستطيع بالطبع أن أسلم بالعبارة الأخيرة في هذه الجملة كما هي موضوعة. فعلى حسب نظرتي إلى الثقافة ينبغي أن يقوم مجموع السكان «بدور إيجابي في النشاط الثقافية» - دون أن يشترك الجميع في نفس النشاط أو على نفس المستوى، إنما معنى هذه العبارة، في لغتي، أن نسبة متزايدة من السكان تعنى بثقافة الفئة. وهذا يحدث بواسطة التغير التدريجي للبناء الطبقي. وأظن أن الدكتور مانهايم يوافقني على هذا. ولكن يبدو لي أنه يبدأ الخلط بين الصفوة والطبقة من هذه النقطة. فهو يقول (ص ٨٩) :

«إذا استرجعنا الأشكال الجوهرية لانتخاب الصفوات، التي ظهرت على مسرح التاريخ إلى الوقت الحاضر، أمكننا أن نميز ثلاثة مبادئ : الانتخاب على أساس الدم، والثروة، والكفاءة. فكان المجتمع الأرستقراطي، وخاصة بعد أن مكّن لسلطانه، يختار صفواته طبقاً لبداً الدم أولاً. وقد أضاف المجتمع البورجوازي إلى ذلك المبدأ، بالتدريج، مبدأ الثروة، الذي ثبت أيضاً بالنسبة للصفوة المفكرة، من حيث كان التعليم ميسراً، على اختلاف في الدرجة، لأبناء الأغنياء وحدهم. نعم إن مبدأ الكفاءة قد اقترن بالمبدأين الآخرين في عصور سابقة، ولكن الإضافة الهامة للديموقراطية الحديثة، طالما بقيت حازمة، هي أن مبدأ الكفاءة يقترب أكثر فأكثراً من أن يصبح معيار النجاح الاجتماعي».



إننى على استعداد أن أسلم إجمالاً بهذا التقرير لثلاثة عصور تاريخية. ولكننى أود أن ألاحظ أن ما يعيننا هنا ليس الصفوات بل الطبقات، أو - على التحديد - التطور من مجتمع طبقى إلى مجتمع لا طبقى. ويبدو لى أننا نستطيع أن نميز صفوة حتى فى مرحلة التقسيم البالغ الصرامة إلى طبقات. أم هل يسوغ لنا أن نعتقد أن فناني العصور الوسطى كانوا كلهم رجالاً من طبقة النبلاء، أو أن رجال الدين أو رجال الحكم كانوا كلهم يختارون تبعاً لأنسابهم؟

لا أظن أن هذا هو ما يريدنا الدكتور مانهايم أن نعتقد، ولكنى أظن أنه يخلط الصفوات بذلك القسم المسيطر من المجتمع، الذى كانت تخدم الصفوات، وتستمد منه صبغتها ويحكم به بعض أفرادها. وقد جرت العادة بقبول التخطيط العام لتحول المجتمع فى الخمسمائة سنة الأخيرة أو نحوها، ولا غرض لى فى مناقشته، وإنما أود أن أقترح تخصيصاً واحداً قسمة فرق ينطبق على إنجلترا خاصة فى مرحلة سيادة المجتمع البورجوازي (ولعل الأنسب أن يقال فى صدد الحديث عن هذه البلاد «مجتمع الطبقة المتوسطة العليا»). فمهما تكن هذه الطبقة قد بلغت من قوة السلطان - فإن القول الشائع الآن هو أن سلطانها أخذ فى الزوال - فما كانت لتصير كما صارت لولا وجود طبقة فوقها، تستمد منها بعض مثلها وبعض معاييرها، ويطمح أكثر أعضائها طموحاً إلى بلوغ حالتها. وهذا يجعل الطبقة الجديدة مختلفة فى النوع عن المجتمع الارستقراطى الذى سبقها، وعن المجتمع الجماهيرى الذى يُنتظر أن يخلفها.

وهنا أصل إلى قضية أخرى فى كلام الدكتور مانهايم، يبدو لى أنها صادقة كل الصدق. فإن أمانته الفكرية تمنعه من إخفاء ظلام موقفنا الحاضر، ولكنه - بقدر ما استطيع أن أحكم - ينجح فى أن يوحى إلى معظم قرائه شعوراً من الأمل النشط، إذ يعديهم بإيمانه الحار بإمكانيات التخطيط. ولكنه يقول بوضوح تام:

«ليس لدينا أى فكرة واضحة عن كيفية العمل فى انتخاب الصفوة فى مجتمع جماهيرى مفتوح. لا اعتبار فيه إلا لمبدأ الكفاءة. ومن الممكن فى مثل هذا المجتمع أن يحدث تعاقب الصفوات بسرعة أكثر مما ينبغي، فيعوزه الاستمرار الاجتماعى الذى يرجع فى جوهره إلى اتساع تأثير الفئات السائدة اتساعاً بطيئاً وتدرجياً»<sup>(١)</sup>.

(١) يشير الدكتور مانهايم بعد ذلك إلى ميل فى المجتمع الجماهيرى نحو التخلي عن مبدأ الكفاءة نفسه. وهى فقرة هامة، إلا أننى لا أرى من الضرورى الاستشهاد بها هنا، لأننى أوافق على أن الأخطار التى أشار إليها فى الفقرة التى أوردتها أشد إثارة للقلق.

وهذا يثير مشكلة في الدرجة الأولى من الأهمية بالنسبة لبحثي الحاضر. ولا أظن أن الدكتور مانهايم قد عالجها بشيء من التفصيل. وتلك هي مشكلة نقل الثقافة.

فمن الطبيعي أن نفصل نوعا خاصا من الظواهر حين نبحث في تاريخ أجزاء معينة من الثقافة، مثل تاريخ الفن أو الأدب أو الفلسفة، وإن تكن قد وجدت حركة لوصف هذه الموضوعات وصلا أوثق بتاريخ اجتماعي عام، وقد أنتجت هذه الحركة كتباً شائعة قيمة، ولكنها في الغالب لا تعدو أن تكون تأريخاً لنوع واحد من الظواهر يفسر في ضوء تاريخ نوع آخر من الظواهر، وتغلب عليه نظرة إلى الثقافة أضيق مدى من النظرة التي اتخذناها هنا. فالذي يجب علينا أن نبحثه هو الدور الذي تلعبه الصفوة والدور الذي تلعبه الطبقة في نقل الثقافة من جيل إلى الجيل الذي يليه .

ويجب أن نذكر أنفسنا بالخطر الذي أشرنا إليه في الفصل السابق: خطر المطابقة بين الثقافة وبين مجموع المناشط الثقافية المتميزة، وإذا تجنبنا هذه المطابقة فإننا لن نطابق أيضاً بين ثقافة الفئة وعندنا وبين مجموع مناشط الصفوات عند الدكتور مانهايم. فقد يدرس الأنثروبولوجي النظام الاجتماعي والاقتصاد والفنون والدين عند قبيلة من القبائل، بل إنه قد يدرس خصائصها السيكولوجية، ولكنه لن يقترب من فهم ثقافتها بمجرد الملاحظة التفصيلية لكل هذه المظاهر، وإدراكها مجتمعة، لأن فهم الثقافة معناه فهم الشعب، وهذا فهم يعتمد على الخيال. ومثل هذا الفهم لا يمكن أن يكون كاملاً أبداً: لأنه إما أن يكون مجرداً - فيفوت الجوهر - وإما أن يكون مُعاشاً، فيميل الدارس إلى المطابقة الكاملة بين نفسه وبين الشعب الذي يدرسه، حتى ليفقد وجهة النظر التي جعلت دراسة هذا الشعب مطلوبة وممكنة. إن الفهم يتضمن منطقة أوسع من المنطقة التي يمكننا أن نكون على وعي بها، وليس في مقدور المرء أن يكون خارج الشيء ودخله في الوقت نفسه. وما نعتيه عادة بفهم شعب آخر هو بالطبع مقارنة لفهم تقف دون النقطة التي يبدأ الدارس عندها في فقدان بعض جوهرات ثقافته هو . فالرجل الذي يمارس عادة أكل لحوم البشر ليفهم العالم الداخلي لقبيلة من أكلة لحوم البشر، يكون قد اشتطُ بحيث لم يعد قادراً على أن يصيح واحداً من قومه حقاً مرة أخرى<sup>(١)</sup> .

(١) في رواية «قلب الظلام» لجوزيف كونراد إشارة إلى ما يشبه ذلك .

على أنني ما أثرت هذه المسألة إلا لأؤيد قولي بأن الثقافة ليست مجموع مناشط متعددة فحسب، بل هي طريقة في الحياة. ومن ثم فإن الإخصائي العبقري، الجدير كل الجدارة بأن يكون عضواً في إحدى صفوات الدكتور مانهايم على أساس تفوقه في مهنته، قد لا يكون واحداً من «الأشخاص المثقفين» الذين يمثلون ثقافة الفئة، وقد لا يكون - كما قلت من قبل - إلا مساهما عظيم القدر فيها. ولكن ثقافة الفئة كما تمكن ملاحظتها في الماضي لم تكن قط مطابقة في مداها للطبقة، سواء أكانت طبقة أرستقراطية أم طبقة متوسطة عليا. فإن عدداً كبيراً جداً من أعضاء هاتين الطبقتين كانوا دائماً ظاهري النقص في «الثقافة». وأحسب أن مستودع هذه الثقافة في الماضي كان هو الصفوة (بالأفراد)، التي كان القسم الأكبر منها مستمداً من الطبقة السائدة في وقتها، ليكون المستهلكين الأولين لأعمال الفكر والفن التي ينتجها أعضاء الأقلية، وهؤلاء يتأثرون من طبقات شتى، منها تلك الطبقة نفسها. وتكون بعض وحدات هذه الأكثرية أفراداً، وبعضها أسراً. ولكن أفراد الطبقة المسيطرة الذين يكونون نواة الصفوة الثقافية يجب ألا يفصلوا بذلك عن الطبقة التي ينتمون إليها، فإنهم لولا عضويتهم في تلك الطبقة لما كان لهم دورهم الذي يقومون به. فوظيفتهم بالنسبة إلى المنتجين هي أن ينقلوا الثقافة التي ورثوها، كما أن وظيفتهم بالنسبة إلى بقية طبقته هي أن يحفظوها من التحجر. ووظيفة الطبقة ككل هي أن تحافظ على مستويات «الآداب الاجتماعية» وتوصلها، وهي عنصر حيوي في ثقافة الفئة<sup>(١)</sup>. ووظيفة الأفراد الممتازين والأسر الممتازة هي أن تحافظ على ثقافة الفئة، كما أن وظيفة المنتجين هي أن يغيروها.

فإذا كانت الصفوة مؤلفة من أفراد لا يجدون طريقهم إليها إلا من خلال تفوقهم الفردي، فإن الاختلافات بينهم في الأساس ستكون من العظم بحيث تربط بينهم مصالحهم المشتركة وحدها، ويفصل بينهم كل شيء آخر. ومن هنا يجب أن تكون الصفوة مرتبطة بطبقة ما، سواء أكانت عليا أم دنيا. ولكن طالما كانت هناك طبقات، فالراجح أن الطبقة السائدة هي التي تجتذب هذه الصفوة إليها. أما ما يمكن أن يحدث في مجتمع لا طبقي - وتصور ذلك أمر عسير جداً أكثر مما يظن الناس - فإنه يدخلنا في منطقة التخمين. على أن هناك بعض التخمينات التي تبدو لي جديرة بالمحاولة.

(١) لاجتباب سوء الفهم في هذه النقطة ينبغي أن يلاحظ أني لا أزعم أن «الآداب العالية» شيء يختص به أي مستوى واحد من المجتمع. ففي المجتمع السليم يجب أن توجد الآداب العالية في جميع المستويات. ولكننا كما نميز بين معاني «الثقافة» في المستويات المختلفة، فكذلك تميز أيضاً بين معاني «الآداب العالية» التي يدخل فيها قدر من الوعي.

إن القناة الأساسية لنقل الثقافة هي الأسرة . فلا إنسان ينجو تماماً من نوع الثقافة التي اكتسبها من بيئته الأولى، أو يتجاوز درجتها تماماً . ولا يجوز القول بأن هذه القناة هي قناة النقل الوحيدة ، التي لا يمكن أن يوجد غيرها، فإن أى مجتمع على شئ من التعقيد يلحقها ويصلها بمسالك أخرى لنقل التقاليد . وحتى المجتمعات الأقرب إلى البدائية يكون هذا حالها . وفى مجتمعات أكثر تمدناً - مجتمعات المناشط المتخصصة حيث لا يتبع كل الأبناء مهنة الأب - لا يخدم صبي الحرفة معلمه فحسب (أو على الأقل هذا هو المثل الذي يُطَمَّح إليه) ، ولا يتعلم منه فحسب كما يمكن أن يتعلم المرء فى مدرسة صناعية، بل يندمج فى طريقة حياة تقترب تلك الصناعة أو الحرفة المعنية، ولعل السر المفقود فى الحرفة هو هذا: أن الذى يُنْقَلُ فيها ليس مجرد مهارة، بل طريقة كاملة فى الحياة. وكانت الجامعات القديمة توصِّلُ الثقافة - وهى متميزة عن «المعرفة بالثقافة» ، فكان يفيد منها شبان لا يحصلون علماً، ولا يكتسبون حباً للعلم ، ولا لفن المعمار القوطى ، ولا لطقوس الجامعة ورسومها. وأحسب أن الجمعيات ذات الطراز الماسونى تنقل هى أيضاً ما يشبه ذلك : فإن شعائر الدخول هى أخذ إلى طريق حياة ، تُلقَى من الماضى ويراد استبقاؤه فى المستقبل، مهما يكن مداه محدوداً . ولكن قناة الأسرة تظل أهم بكثير فى سائر قنوات نقل الثقافة ، وعندما تعجز حياة الأسرة عن القيام بدورها فيجب أن تتوقع انحدار ثقافتنا . والأسرة نظام يذكره بالخير كل إنسان تقريباً، ولكننا نحسن صنعا إذا تذكرنا أن هذه الكلمة قد تختلف فى سعة مدلولها، فهى فى العصر الحاضر لا تكاد تعنى أكثر من أعضائها الأحياء، وحتى عن الأعضاء الأحياء نادراً ما يذكر إعلان أسرة كبيرة أو ثلاثة أجيال ، فالأسرة العادية فى الإعلانات تتكون من أبوين وطفل أو طفلين . والشئ الذى يُرْفَع إلى منزلة الإعجاب ليس الولاء لأسرة ؛ بل الحب الشخصى بين أعضائها. وكلما كانت الأسرة صغيرة سهلت المبالغة العاطفية فى ذلك الحب الشخصى. ولكننى حين أتحدث عن الأسرة ، أعنى رابطة تستوعب فترة من الزمن أطول من هذه : أعنى ولاء للموتى مهما يكن ذكرهم غامضاً، ويرا بمن لم يولدوا مهما يكن عصرهم بعيداً. فهذا التوقير للماضى والمستقبل أن لم يُرَبْ فى الأسرة فلن يكون فى المجتمع إلا كلمة تقال . وهذا الاهتمام بالماضى يختلف عن غرور النسب وفخاره، وهذه المسئولية عن المستقبل تختلف عن مسئولية من يبنى البرامج الاجتماعية.

لذلك أميل إلى القول بأن المجتمع القوى ، تظهر فيه الطبقة والصفوة كلتاهما ، مع بعض التداخل ، ودوام التفاعل بينهما . وتميل الصفوة - إذا كانت صفوة حاكمة ، ولم يكتب الدافع الطبيعي لتوريث عقب المرء السلطة والمكانة كلتيهما كبتا صناعيا - إلى أن تقيم من نفسها طبقة . وهذا التحول فيما أرى هو الذى يؤدى بالدكتور مانهام إلى ما اعتبره سهوا منه . ولكن الصفوة التى تتحول هذا التحول تميل إلى فقدان وظيفتها بوصفها صفوة ، لأن الصفات التى وصل بها أعضاؤها الأصليون إلى مراكزهم لا تنقل كلها إلى أعقابهم على السواء . ومن ناحية أخرى يجب أن ننظر ماذا عسى أن تكون النتائج عندما يحدث العكس ، ويكون لدينا مجتمع تتولى صفواته وظائف الطبقة<sup>(١)</sup> . والظاهر أن الدكتور مانهام قد اعتقد أن ذلك سيحدث ، وقد دل على وعيه بخطأه ، كما يبدو من فقرة نقلتها عنه ، بيد أنه لم يظهر استعداده لاقتراح ضمانات محددة ضد هذه الأخطار .

وأزعم أن حالة مجتمع بلا طبقات ، تسوده الصفوات وحدها ، هى حالة لا نملك أدلة وثيقة عليها . وأفترض أننا يجب أن نعنى بمثل هذا المجتمع . مجتمعاً يبدأ فيه كل فرد بدون مزايا ولا معوقات ، ويوجد فيه كل إنسان طريقه إلى أصلح مكان يملؤه فى الحياة ، أو يوجه إلى هذا المكان ، وتشغل كل وظيفة بأصلح الناس لها ، بفضل نظام يضعه أفضل المهندسين لمثل هذا الجهاز . ولا أظن - بالطبع - أن أشد المتفائلين يمكن أن يتوقعوا للنظام كل هذا القدر من النجاح ، فإذا بدا بوجه عام أنه أقرب إلى وضع الأشخاص الصالحين فى الأماكن الصالحة من أى نظام سابق ، فينبغى أن نكون كلنا راضين . وعندما أقول «تسوده الصفوات» بدلا من «تحكم الصفوات» فأننا أعنى أن مثل هذا المجتمع ؛ يجب ألا يقنع بأن يحكمه الأشخاص الصالحون ، بل يحرص على أن يرتفع أقدر الفنانين والمهندسين إلى القمة ، ويؤثروا فى الذوق ، ويقوموا بالأعمال العامة ذات الشأن ، وكذلك يجب أن يفعل فى سائر الفنون والعلوم ، ولعل من الواجب قبل ذلك كله أن يكون مجتمعاً يستطيع أقدر العقول فيه أن يعبروا عن أنفسهم بالتفكير النظرى . ويجب ألا يعمل النظام كل هذا للمجتمع فى موقف معين ، بل أن يستمر فى عمله ، جيلا بعد جيل . فمن الحماسة أن ننكر أن صفوة ما تقوم بعمل جليل فى طور معين من نمو

(١) يريد إليوت : أن الطبقة فى الحالة الأولى تحاول أن تقوم بوظيفة الصفوة الحاكمة ، أما فى الحالة الثانية فالصفوة أو الصفوات تحاول أن تقوم بوظيفة الطبقة فى استمرار الثقافة . ولهذا فالحالتان متعاكستان . (الترجم)

البلاد، ومن أجل غرض محدود. فقد تستطيع بطرد فئة حاكمة سابقة - لعلها كانت طبقة بعكس هذه الصفوة - أن تصلح الحياة القومية أو تجدد نشاطها. لقد حدثت مثل هذه الأشياء. ولكننا نفتقر إلى أدلة عن استمرار حكومة الصفوة، وما لدينا من أدلة على ذلك فهو غير مرض، ولابد أن يمر وقت طويل قبل أن يمكننا استبعاد أى مثل من روسيا. فروسيا بلد بكر قوى، وهى أيضا بلد كبير مترام، وستحتاج إلى فترة طويلة من السلم والنمو الداخلى. وثمة أشياء ثلاثة يمكن أن تحدث: فقد تظهر لنا روسيا كيف يمكن أن تنتقل حكومة مستقرة وثقافة مزدهرة بوساطة الصفوات وحدها، وقد ترتكس فى خمول الشرق، وقد تتبع الصفوة الحاكمة سبيل غيرها من الصفوات الحاكمة وتصبح طبقة حاكمة. وكذلك لا يمكننا أن نرتكن إلى أى دليل من الولايات المتحدة الأمريكية. فالثورة الحقيقية فى تلك البلاد لم تكن هى ما يسمى بالثورة فى كتب التاريخ، بل كانت نتيجة الحرب الأهلية، التى قامت بعدها صفوة من المتولين، وازدادت سرعة التوسع والنمو المادى للبلاد، وعلا تيار الهجرة المختلطة، مصطحبا (أو مضاعفا) خطر التطور إلى نظام طائفى<sup>(١)</sup>، وهو خطر لم يدفع بعدُ تماماً. إن الأدلة المستمدة من أمريكا لم تنضج بعد بالنسبة لعالم الاجتماع. ودليلنا الآخر على حكومة الصفوة مستمد من فرنسا بوجه خاص. فقد كانت هناك طبقة حاكمة لم تعد حاكمة خلال فترة طويلة انفرد فيها العرش بالسلطة، فهبطت إلى مستوى المواطنين العاديين. أما فرنسا الحديثة فلم تكن لها طبقة حاكمة: فمهما يُقال عن حياتها السياسية فى ظل الجمهورية الثالثة، فقد كانت على كل حال حياة غير مستقرة. وهنا يمكننا أن نلاحظ أنه حين تراح طبقة سائدة بالقوة، مهما تكن قد أساءت فى القيام بوظيفتها، فإن وظيفتها لا تنتقل كاملة إلى أيدي طبقة أخرى. ولعل «هجرة الوز البرى»<sup>(٢)</sup> ترمز للضرر الذى ألحقته إنجلترا بأيرلندة - ضرر إذا نظرنا إليه من هذه الناحية رأينا أنه أقدر من مذابح كرومويل، أو أى من النكبات التى يلذ للأيرلنديين تذكرها. ولعل إنجلترا قد أساءت إلى ويلز واسكتلندة أيضا باجتذاب طبقاتها العليا برفق إلى مدارس خاصة معينة، أكثر

(١) اعتقد أن الفارق الجوهرى بين نظام اللوائف ونظام الطبقات هو أن أساس الأول فارق يؤدى بالطبقة المسيطرة إلى اعتبار نفسها «جنسا» ممتازا .

(٢) Flight of the wild geese - وتعبر «الوز البرى» مستعمل هنا مجازا وتعرف الحادثة فى التاريخ الأيرلندى «بهجرة النبلاء» The Flight of the Earls إشارة إلى إبحار إيرل أوف تيرون وإيرل أوف تيركونيل مع أسرتهما وأتباعهما ليلة ١٤ سبتمبر ١٦٠٧ قاصدين إلى أسبانيا خوفا من غدر الملك جيمس . (الترجم) .

مما أساءت إليهما بالمظالم التي يتحدث عنها القوميون في البلدين (وبعض هذه المظالم خيالي، وبعضها نتيجة سوء فهم) . على أنني أود هنا أن أعلق الحكم عن روسيا مرة ثانية . فلعل هذه البلاد كانت في وقت ثورتها لم تتجاوز بعد مرحلة مبكرة من تطورها، بحيث قد يثبت أن إزاحة طبقتها العليا لم تكن غير معطلة لذلك التطور فحسب، بل كانت مشجعة عليه. على أن هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن إزالة الطبقة العليا في مرحلة من التطور أكثر تقدما قد تكون نكبة على البلاد، وهذا أمر محقق عندما تكون تلك الإزالة راجعة إلى تدخل أمة أخرى .

لقد كان معظم حديثي في الفقرات السابقة عن «الطبقة الحاكمة» و«الصفوة الحاكمة» . ولكنني يجب أن أنكر القاريء مرة أخرى بأننا حين نعني بالطبقة وإزاءها الصفوة، فإنما نعني بالثقافة الكلية لبلد من البلاد، وهذه تتضمن ما هو أكثر جدا من الحكومة. فقد نسلّم بشيء من الثقة لصفوة حاكمة، كما كان الرومان الجمهوريون يسلمون السلطة إلى المستبدّين، ما دمنا ننظر إلى غرض محدد في أزمة - والأزمة قد تستمر طويلا . وهذا الغرض المحدد يجعل من الممكن أيضا أن نختار الصفوة، لأننا نعلم لماذا نختارها . ولكن بأي نظام نختار، إن أردنا طريقة لاختيار الأشخاص الصالحين الذين تتكون منهم كل صفوة، لمستقبل غير محدود؟ فإذا كان «غرضنا» هو أن نضع في القمة أصلح الناس في كل ميدان من ميادين الحياة، فإننا نحتاج إلى معيار نحكم به من هم أصلح الناس، وإن فرضنا معيارا فسوف يكون له تأثير خائق للتجديد. فإن كل عمل عبقرى سواء أكان في الفن أم العلم أم الفلسفة يلاقى معارضة في كثير من الأحيان.

وكل ما يعينني الآن هو هل نستطيع بالتربية وحدها أن نضمن انتقال الثقافة في مجتمع يظهر بعض المربين أنهم لا يبالون بالفروق الطبقية فيه، ويريد مربون آخرون أن يزيلوا منه الفروق الطبقية تماما؟ إن هناك، في كل حال، خطراً من تفسير «التربية» تفسيراً يسع أكثر مما ينبغي ويضيق عن كثير مما ينبغي : يضيق عن كثير مما ينبغي عندما يتضمن أن التربية مقصورة على ما يمكن تعليمه، ويسع أكثر مما ينبغي عندما يتضمن أن كل ما يستحق المحافظة عليه يمكن نقله بالتعليم. فما يمكن أن ننقله الأسرة في المجتمع الذي يريده بعض المصلحين سيكون مقصوراً على الحد الأدنى، ولاسيما إذا تولى الطفل نظام تربوي موحد «من المهد إلى اللحد» كما يأمل المستر هـ . دنت .

وإذا لم يصنف الطفل على أبدي الموظفين المنوط بهم أمر فرزه على أنه شبيهه بأبيه تماماً ، فإنه سيربى فى بيئة مدرسية مختلفة كل الاختلاف - وأقول مختلفة ، ولا يعنى ذلك أن تكون أفضل بالضرورة، لأن كل البيئات المدرسية ستكون سواء فى الجودة - وسينشأ طبقا لما يعتبره الرأى الرسمى فى ذلك الوقت «القواعد الديمقراطية الصحيحة» . وبناء على ذلك ستتألف الصفوات فقط من أفراد لا يربط بينهم رباط مشترك سوى اهتماماتهم المهنية، دون تماسك اجتماعى، ودون استمرار اجتماعى، وإن يوجد بينهم إلا جزء من شخصياتهم، وذلك هو أكثر الأجزاء وعيا، وسيلتقون كما تلتقى اللجان. وإن يكون القسم الأكبر من «ثقافتهم» إلا ما يشتركون فيه مع الأفراد الآخرين الذين تتألف منهم أمتهم .

إن الدفاع عن المجتمع نى البناء الطبقي ، بدعوى أنه هو المجتمع «الطبيعى» على معنى من المعانى، لدفاع يقلب عليه الهوى إذا نحن سمحنا لأنفسنا بأن تأسرنا هاتان الكلمتان المتقابلتان: الأرستقراطية والديمقراطية. فالمشكلة كلها يساء وضعها حين نستعمل هاتين الكلمتين على سبيل التضاد. إن ما قدمته ليس «دفاعا عن الارستقراطية» - أى تأكيداً لأهمية عضو واحد فى المجتمع، بل الأصح أنه دفاع عن شكل للمجتمع تكون للارستقراطية فيه وظيفة خاصة وجوهرية، بقدر ما تكون وظيفة كل قسم آخر من المجتمع خاصة وجوهرية. فالهم هو أن يكون للمجتمع بناء تتدرج فيه المستويات الثقافية تدرجا متصلا من «القمة» إلى «القاعدة»، ومن المهم أن نتذكر أنه لا ينبغي اعتبار المستويات العليا على حظ من الثقافة أكبر من حظ المستويات الدنيا، ولكن ممثلة لثقافة أكثر وعيا وأكثر تخصصا. وإنى لأميل إلى الاعتقاد بأنه لا بقاء لديمقراطية صحيحة إن لم تحتو على هذه المستويات المختلفة للثقافة. ويمكن أن ينظر لمستويات الثقافة أيضا على أنها مستويات للسلطة، إلى حد أن فئة صغيرة فى مستوى أعلى قد تكون لها سلطة مساوية لسلطة فئة أكبر فى مستوى أدنى ، فإنه مما تمكن إقامة الدليل عليه أن المساواة الكاملة معناها انعدام المسئولية الشامل، وفى مجتمع كهذا الذى أتخيله يرث كل فرد مسئولية أكبر أو أقل نحو الأمة، طبقا لما ورثه من مركز فى المجتمع - فنكون لكل طبقة مسئوليات مختلفة نوعا. فالديمقراطية التى يتساوى فيها جميع الأفراد فى المسئولية عن كل الأشياء هى ديمقراطية خانقة لنوى الضمائر، إباحية لغيرهم .



وهناك أسس أخرى يمكن الدفاع منها عن مجتمع ذى درجات، وعلى العموم فإننى أمل أن توصى هذه المقالة بخطوط فى التفكير لن أستكشفها بنفسى، ولكنى يجب أن أذكر القارئ دائما بحدود موضوعى. وإذا اتفقنا على أن الأداة الرئيسية لنقل الثقافة هى الأسرة، وإذا اتفقنا على أن المجتمع الذى بلغ حظا من التمدن يجب أن تكون فيه مستويات مختلفة من الثقافة، فبناء على ذلك يجب لضمان نقل ثقافة هذه المستويات المختلفة أن توجد فئات من الأسر ، تستمر كل منها على طريقة واحدة فى الحياة من جيل إلى جيل .

ومرة أخرى يجب أن أكرر أن «شروط الثقافة» التى أضعها لا يلزم بالضرورة أن تنتج المدنية الأرقى، وإنما الذى أقرره أنها حين تتخلف لا ينتظر أن توجد المدنية الأرقى.



## الفصل الثالث

### الوحدة والتنوع : الإقليم

« إن وجود شيء من التنوع بين المجتمعات البشرية أمر جوهري لتوفير حافظ ومادة لأبوسية<sup>(١)</sup> الروح البشوية . إن الأمم الأخرى ذات العادات المفارقة ليست أعداء بل هبات من الله . فالناس يتطلبون في جيرانهم قرابة تكفى للفهم ، واختلافا يكفى لإثارة الانتباه ، وجلالا يكفى ليعت الإعجاب . »

١ . ن هرايتهد : العلم والعالم الحديث

من الأفكار التي تتكرر في هذه المقالة ، أنه لكي تزدهر ثقافة شعب ما ينبغي ألا يكون شديد الاتحاد ولا شديد الانقسام . ففرط الوحدة قد يكون ناشئا عن البربرية وقد يؤدي إلى الاستبداد ؛ وفرط الانقسام قد يكون ناشئا عن التطل وقد يؤدي إلى الاستبداد أيضا . وكلا الطرفين يعوق اطراد النمو في الثقافة . ولا يمكن تحديد الدرجة المناسبة من الوحدة ومن التنوع لكل الشعوب في كل الأوقات ، وإنما يمكننا أن نورد بعض النواحي التي يكون تجاوز الحد أو القصور دونه خطرا فيها ، ونأتى بالأمثلة على ذلك ؛ أما ما يكون ضروريا أو نافعا أو ضارا لشعب معين في وقت معين فأمر يجب أن يُترك لحكمة الحكيم وفراسة رجل الدولة . لا يصلحُ مجتمع خال من الطبقات ، ولا مجتمع يقوم على حواجز اجتماعية صارمة لا يمكن النفاذ منها . فينبغي أن يكون في كل طبقة زيادة وحذف مستمران ، وينبغي أن تكون الطبقات كلها قادرة على الاختلاط في حرية مع

(١) ملحمة هوميروس « الأوبسية » تصور - كما هو معروف - رحلة البطل أوبسيسوس عائدا إلى وطنه بعد حرب طروادة وما صابفه من مخاطر ، وما عبره من عوالم غريبة . ولهذا يستعار اسمها لكل رحلة من هذا النوع .

(المترجم)

بقائها متميزة ؛ وينبغي أن يكون لها جميعا اشتراك « فى الثقافة فيما بينها ، يجعل بينها شيئا مشتركا أرسخ مما تشارك به كل طبقة نظريتها فى مجتمع آخر . وقد بحثنا فى الفصل السابق الأشكال الخاصة لنمو الثقافة عن طريق الطبقة ، وعلينا الآن أن نبحث فى الأشكال الخاصة لنمو الثقافة عن طريق الإقليم .

ولعلنا لسنا فى حاجة بعد تجربة الحرب إلى من يذكرنا بقضائل الوحدة من الناحيتين الإدارية والعاطفية . غير أنه كثيرا ما يتصور أن وحدة زمن الحرب ينبغي الاحتفاظ بها فى زمن السلم . فقد يمكننا أن نتوقع وحدة تلقائية فى العاطفة لا زيف فيها بين شعب مشغول بالحرب ، ولا سيما إذا بدت الحرب دفاعية صرفة ، أو أمكن إظهارها بهذه الصورة ؛ كما يمكننا أن نتوقع تكلفا لهذه الوحدة من جانب أولئك الذين لا يريدون إلا أن يتجنبوا الملامة ؛ وأن نتوقع من الجميع خضوعا لأوامر السلطات القائمة .

ومثل هذا الانسجام واسلاس القيادة هو ما نرجو أن نجده بين من يبقون أحياء بعد تحطم سفينة ، وهم فى قارب للنجاة يحمله الموج أنى شاء . وكثيرا ما يبدى الناس أسفهم لأن الوحدة والتضحية والإخاء التى تسيطر فى الحالة الطارئة لا تبقى بعد هذه الحالة . وقد يستنتج معظم من يشاهدون مسرحية بارى « كريتون العجيب »<sup>(١)</sup> أن التنظيم الاجتماعى فى الجزيرة كان صوابا ، والتنظيم الاجتماعى فى حاضرة البلاد خطأ ، ولعل مسرحية بارى تحتل تفسيراً آخر ، ولكننا يجب أن نفرق على كل حال بين الوحدة الضرورية فى حالة طارئة ، وبين الوحدة المناسبة لنمو الثقافة فى أمة تنعم بالسلم . ويمكننا أن نتصور بالطبع أن فترة « السلم » قد تكون فترة إعداد للحرب ، أو استمراراً للأعمال الحربية فى شكل آخر ؛ وفى هذه الحالة تتوقع إثارة مقصودة للعاطفة الوطنية ، وتوجيهها صارما من الحكومة المركزية . ولنا أن نتوقع فى مثل هذه الفترة أن توجه « الحرب الاقتصادية » بتنظيم حكومى دقيق ، ولا تترك لصروب العصابات والغارات الفردية التى يقوم بها النشاط التجارى الخاص . ولكننى معنى هنا بنوع الوحدة المستحبة ودرجتها فى بلد يعيش فى سلام مع البلدان الأخرى ، لأننا

(١) تقوم عقدة هذه المسرحية على أن لوردا إنجليزيا وبناته الثلاث وكبير خدمه وشخصين آخرين تحطم بهم سفينة ويعيشون على إحدى الجزر . فتتغير العلاقات بينهم طبقا للظروف الجديدة ويصبح كبير الخدم لقوته الجسمية ونكاته العملى « ملك » الجماعة .

(الترجم)

إن لم نستطع أن نحصل على فترات من السلام الحقيقي فمن العبث أن نأمل في الحصول على ثقافة بوجه ما . فنوع الوحدة الذي يعينى لا تعبر عنه حماسة مشتركة ولا غرض مشترك ، لأن الحماسة والغرض هما دائما أمران عارضان .

إن الوحدة التى تعينى يجب أن تكون وحدة لا شعورية إلى حد كبير . ومن ثم فلعل خير طريقة لتناولها هى النظر فى ضروب التنوع النافعة . وسأتناول هنا التنوع الإقليمى . من المهم ألا يشعر الإنسان بأنه مواطن فى أمة معينة فحسب ، بل مواطن فى جزء معين من بلاده ، له ولاء محلى . وهذا الولاء ، كالولاء للطبقة ، ينشأ من الولاء للأسرة . حقا إن الفرد قد يالغ أشد الإلف مكانا لم يولد فيه ، ومجتمعاً لا تربطه به روابط الأسلاف ، ولكن لا أحسبنا نختلف فى أن مجتمعاً من أناس نوى شعور محلى قوى ، قد جاءوا كلهم من أمكنة أخرى ، هو مجتمع ينطوى على شىء من التصنع ، شىء من الوعى المبالغ فيه . وأحسبنا نميل إلى أن نقرر أننا يجب أن ننتظر جيلاً أو جيلين ليظهر ولاء ورثه السكان ، ولم يكن نتيجة اختيار واع . ولعل من الخير بوجه عام أن يظل معظم البشر يعيشون فى مكان ولادتهم . فالأسرة والطبقة والولاء المحلى تتساند جميعاً ، وإذا انطقت عرى واحدة منها شكت الأخريات أيضاً .

إن مشكلة « الإقليمية » قلما ينظر إليها بالمنظار الصحيح وأنا استعمل هذا الاصطلاح « الإقليمية » عامداً ، لما يمكن أن يثيره من ارتباطات . قلعه يعنى بالنسبة لمعظم الناس فكرة جماعة صغيرة من الساخطين المحليين يقومون بإثارة سياسية تعد مضحكة لأنها ليست ضخمة - فئمة ما يثير السخرية دائماً فى كل حركة تسعى لقضية يعتقد أنها فاشلة . إننا نتوقع أن نجد - « إقليميين » يحاولون إحياء لفة فى طريقها إلى الاندثار ، وينبغى أن تندثر ؛ أو إحياء عادات عصر ذهب وأصبحت خلوا من كل معنى ؛ أو تعطيل التقدم الحتمى المسلم به فى استخدام الآلات واتساع نطاق الصناعة . والحق أن حماة التقاليد المحلية كثيراً ما يكونون عاجزين عن إظهار أحسن ما فى قضيتهم ؛ وعندما يقابلون بأشد المعارضة والسخرية من آخرين بين شعبهم نفسه - كما يحدث أحيانا - يشعر الأجنبى بأنه لا مسوغ لأن يأخذهم مأخذ الجد . وأحيانا سيئون فهم قضيتهم ، فهم يميلون إلى أن يصوروا العلاج فى كلمات سياسية فحسب ، فيما أنهم قد يكونون أغماراً فى السياسة ؛ وفى الوقت نفسه تحركهم دوافع أعمق من الدوافع السياسية ، فلعل برامجهم أن تكون بعيدة عن التطبيق العملى بعدا ظاهراً . وعندما يقدمون برنامجاً اقتصادياً فهنا أيضاً يعوقهم أن لديهم دوافع أعمق من الاقتصاد ، إذا قورنوا برجال اشتهروا بأنهم عمليون . هذا إلى أن الإقليمى العادى

يهتم بمصالح إقليمه فقط ، وذلك يوحى إلى جاره على الجانب الآخر من الحدود أن ما فيه منفعة لأحدهما فلا بد أن يكون ضارا بالآخر . فالرجل الإنجليزي مثلا لا يفكر في إنجلترا عادة على أنها « إقليم » كما يفكر القومي الاسكتلندي أو الويلزي في اسكتلندا أو ويلز : وإذا لا يصور له أن الأمر يتصل بمصالحه أيضا فإنه يظل نافرا بواطنه من دعوة الإقليمية ، فربما طابق الرجل الإنجليزي بين مصالحه وبين الميل إلى محو المميزات المحلية والجنسية ، وهو ميل يضر بثقافته هو قدر ما يضر بثقافات جيرانه . إذن فالقضية لا ينتظر أن تسمع إلا إذا عمت .

وقد يشك الإقليمي الراسخ حين يصل إلى هذه النقطة - إن قرأ هذه الصفحات - أنني أحتال حيلة يدرك مرماها . فقد يظن أن ما أسعى إليه هو محاولة حرمانه من الاستقلال السياسي والاقتصادي لإقليمه ، وتهديته بإعطائه بديلا عنه « استقلالا ثقافيا » لن يكون إلا ظللا للحقيقة ، لأنه مفصول عن السلطة السياسية والاقتصادية ، وأنا أدرك حق الإدراك أن المشكلات السياسية والاقتصادية والثقافية لا يمكن فصل بعضها عن بعض ، وأدرك حق الإدراك أن أي « إحياء للثقافة المحلية » يترك هيكل البناء السياسي والاقتصادي دون تغيير هو عمل يكاد لا يعدو التعلق بالقديم وتثبيت دعائمه بطريقة صناعية . فالشيء المطلوب ليس إحياء ثقافة اختفت ، أو إنعاش ثقافة في سبيل الاختفاء ، في ظروف حديثة تجعلها مستحيلة ، بل إنماء ثقافة معاصرة من الجذور القديمة . ولكن الشروط السياسية والاقتصادية للإقليمية السليمة ليست هي ما تتناوله هذه المقالة ، ولا هي أمور أجدني أهلا لإبداء الرأي فيها . وكذلك لا أظن أن المشكلة السياسية أو الاقتصادية ينبغي أن تكون هي أول ما يشغل الإقليمي الحق . فالقيمة المطلقة هي أن كل منطقة ينبغي أن تكون لها ثقافتها المميزة ، التي ينبغي أيضا أن تتسجم مع ثقافات المناطق المجاورة وتثريها . ولتحقيق هذه القيمة يلزم بحث ما عدا التمرکز في لندن أو غيرها من طرق سياسية واقتصادية . والأمر هنا هو أمر إمكان : أمر بحث عما يمكن عمله في سبيل هذه القيمة الثقافية المطلقة دون إضرار بالجزيرة ككل ، ومن ثم بذلك البعض منها الذي يهتم به الإقليمي . ولكن هذا خارج عن نطاق موضوعي .

ولعلك لاحظت أننا معنيون - أولا وبالذات - بمجرة الثقافات التي توجد في الجزر البريطانية . وأوضح الاختلافات التي يجب النظر فيها هو اختلاف تلك المناطق التي لا تزال لها لغات خاصة بها ، وحتى هذا الفاصل ليس يسيرا كما يبدو . فمن الجائر أن يحتفظ شعب فقد لغته ( كالأيرلنديين الذين يتكلمون الإنجليزية ) بقدر من بناء لغته الأصلية وطريقتها في التعبير ونبرتها وإيقاعها ( ومتن اللغة ذو أهمية ثانوية ) يكفي

ليجعل لكلامه وكتابته خصائص لا توجد في مواطن أخرى للغة التي اكتسبها . ومن جهة أخرى قد تحتفظ « لهجة » ببقايا شكل من اللغة التي كانت لها يوما مكانة مساوية لأية لغة أخرى ، قد تحتفظ بهذه البقايا على أدنى مستوى من الثقافة . ولكن الثقافة التي لا يشك في أنها تدور في فلك ثقافة أخرى هي التي تلك التي تحتفظ بلغتها ولكنها ترتبط بثقافة أخرى ارتباطا وثيقا وتعتمد عليها اعتمادا شديدا بحيث يضطر جميع أهلها لا طبقات معينة منهم فحسب أن تكون لهم لغتان . وهذه الثقافة تختلف عن ثقافة الأمة الصغيرة المستقلة في أنه لا يلزم معرفة لغة أخرى في هذه الحالة الثانية إلا لبعض الطبقات ؛ والغالب في الأمة الصغيرة المستقلة أن من يحتاجون إلى معرفة لغة أجنبية سيحتاجون إلى لغتين أو ثلاث ، ومن هنا يترن جذب ثقافة أجنبية بجذب ثقافة واحدة أخرى على الأقل . والأمة ذات الثقافة الأضعف قد تخضع لتأثير ثقافة من الثقافات الأقوى في فترات مختلفة ، أما الثقافة التي تدور في فلك أخرى حقا فهي ثقافة ذات صلة دائمة بثقافة أقوى ، راجعة إلي أسباب جغرافية وغير جغرافية . وحين نبحث فيما أسميه الثقافة التي تدور في فلك أخرى ، نجد سببين يمنعانها أن تسلم بامتصاصها التام في الثقافة الأقوى . المانع الأول عميق بحيث يجب أن نعترف به بداية : فهو غريزة كل حي في المحافظة على وجوده الخاص . وربما كان العصيان على الامتصاص أحد والتعبير عنه أعنف عند أولئك الأفراد الذين يجتمع لديهم هذا العصيان مع إقرار بالنقص أو العجز ؛ ومن ناحية أخرى فقد ينكره أولئك الأفراد الذين أصبح الدخول في الثقافة الأقوى يعنى عندهم النجاح ، أي الظفر بسلطان أو مكانة أو ثروة أكبر مما كان يمكنهم الحصول عليه لو بقيت حظوظهم محدودة بدائرة موطنهم الأصلي<sup>(١)</sup> . ولكننا إذا استبعدنا شهادة كلا هذين النوعين من الأفراد أمكننا القول بأن أي جماعة صغيرة نشيطة ترغب في الاحتفاظ بفرديتها .

والسبب الآخر للمحافظة على الثقافة المحلية هو في الوقت نفسه سبب لاستمرار هذه الثقافة دائرة في الفلك دون أن تذهب إلى حد محاولة الانفصال التام . وهو أن الثقافة الدائرة في الفلك تؤثر تأثيرا كبيرا في الثقافة الأقوى ؛ وبذلك تلعب دورا أكبر ، في العالم بعامة ، مما كان يمكنها أن تلعبه وهي منعزلة . فانفصال أيرلندا واسكتلندا وويلز عن إنجلترا انفصالا تاما يعنى بالنسبة لها أن تنفصل عن أوروبا والعالم ، وإن

(١) ومع ذلك فلا ينكر أن المهاجر يبدي أحيانا عاطفة مبالغيا فيها نحو موطنه الأصلي ، ويعود إليه ليقضى عطلاته ، أو ليستمتع بالراحة المنعمة في سنوات شيخوخته .

يجب عليها شيئا أن تتحدث عن « مخالفات » قديمة . ولكن الجانب الآخر من المسألة أهم عندنا ، لأنه هو الجانب الذى ينكر أكثر ، وهو أن بقاء الثقافة الدائرة فى الفلك نوقية عظيمة للثقافة الأقوى . فلن تكسب الثقافة الإنجليزية شيئا لو أصبح الويلزيون والاسكتلنديون والأيرلنديون غير متميزين عن الإنجليز - إنما الشيء الذى يمكن أن يحدث هو أن نصبح كلنا « بريطانيين » ماسحين ، لا يتميز بعضنا عن بعض ، فى مستوى من الثقافة أخط من مستوى أى إقليم على حدته . هذا فى حين تفيد الثقافة الإنجليزية فائدة عظيمة إذ تستقبل تأثيرات مستمرة من اسكتلندة وأيرلندة وويلز .

إن التاريخ يحكم على الشعوب تبعاً لما أضافته إلى ثقافة الشعوب الأخرى النامية معها فى نفس الوقت ، وتبعاً لما أضافته إلى الثقافات التى تقوم فيما بعد . ومن هذه الوجهة أنظر إلى مسألة المحافظة على اللغات - فنأى غير معنى باللغات التى بلغت مدى بعيداً من البلى ( أى أنها لم تعد صالحة لحاجات التعبير عند أكثر أعضاء المجتمع ثقافة ) . وقد يجد المرء مزية ومدعاة للفخر فى كون لغته واسطة ضرورية بين أكبر عدد ممكن من الأجانب : بيد أنى غير واثق من أن سعة الانتشار هذه تخلو من أخطار بالغة على أى لغة . وثمة مزية أقل استحقاقاً للريب ، لبعض اللغات التى تتكلمها أصلاً أعداد كبيرة من الناس ، وهى أنها أصبحت بفضل جهود العلماء والفلاسفة الذين فكروا بتلك اللغات ، وبفضل التقاليد التى خلقت عن هذا الطريق ، أدوات أصلح من غيرها للتفكير العلمى والتفكير المجرد . أما قضية اللغات الأضيقة نطاقاً فإنها يجب أن توضع على أسس أقل قبولا للوهلة الأولى .

فالسؤال الذى يجب أن نسأله عن لغة ويلز هو : هل ثمة قيمة للعالم بعامه فى أن تستخدم هذه اللغة فى ويلز ؟ ولكن هذا السؤال يساوى فى الواقع أن نسأل : هل ثمة فائدة لأهل ويلز ، باعتبارهم ويلزيين ؟ لا بوصفهم بشراً بالطبع ، بل بوصفهم حفظة وقواما على ثقافة غير إنجليزية . إن الإضافة المباشرة التى أضافها إلى الشعر رجال من ويلز أو من أصل ويلزى يكتبون بالإنجليزية لهى إضافة ضخمة : وتأثير شعرهم فى شعراء مختلفى الأعراق هو أيضاً تأثير ضخم . وكون شعر كثير مكتوب باللغة الويلزية فى العصور التى لم تعرف فيها اللغة الإنجليزية فى ويلز حقيقة دون الحقيقة السابقة فى أهميتها المباشرة : إذ لا يبدو أن ثمة ما يمنع من دراسة هذا الشعر على أيدي أولئك الذين يأخذون أنفسهم بتعلم اللغة ، كما يدرس الشعر المكتوب باللاتينية أو اليونانية . إذن فهناك - فى الظاهر - كل ما يدعو إلى أن ينظم الشعراء



الويلزيون باللغة الإنجليزية وحدها : فإننى لا أعلم شاعرا بلغ الطبقة الأولى فى اللغتين ؛ وقد كان التأثير الويلزى فى الشعر الإنجليزى راجعا فى المحل الاول إلى عمل شعراء ويلزيين كتبوا باللغة الإنجليزية وحدها . ولكننا يجب ألا ننسى أنه ليس ثمة ضمان أقوى من اللغة لنقل ثقافة ، أى طريقة خاصة فى التفكير والشعور والسلوك . ولكى تبقى حية لتؤدى هذا الغرض يجب أن تبقى لغة كتابة - فليس من المحتم أن تكون لغة علم ، ولكنها يجب أن تظل لغة شعرية ؛ وإلا فإن انتشار التعليم سيقضى عليها . وطبيعى أن الأدب المكتوب بتلك اللغة لن يكون له تأثير مباشر فى الأدب بعامه ؛ ولكن إن بطلت ممارسته فإن أهله يميلون إلى فقدان شخصيتهم الجنسية ( ونحن نتحدث عن أهل ويلز بالذات ) . سيصبح أهل ويلز أقل « ويلزية » ، ولن يبقى لدى شعرائهم شئ يضيفونه إلى الأدب الإنجليزى أكثر من عبقريتهم الفردية وفى اعتقادى أن ما أجدها الكتاب الاسكتلنديون والويلزيون والأيرلنديون فى الأدب الإنجليزى يزيد كثيرا على الإضافة التى كان يمكن أن يقدمها كل هؤلاء الأفذاذ لو فرض أنهم جميعا تبناهم منذ طفولتهم الأولى أباء إنجليز .

وليس من همى ، فى مقالة تنشد على الأقل مزية الإيجاز ، أن أدافع عن فكرة أنه من المستحسن أن يبقى الإنجليز إنجليزا . هنا مضطر إلى أن أعتبر هذه الفكرة مسلمة ، وإن كانت موضع نظر فيجب أن أدافع عنها فى مناسبة أخرى ، ولكنى إذا استطعت أن أنجح بعض النجاح فى الدفاع عن فكرة أنه من الخير لإنجلترا أن يبقى الويلزيون وويلزيين والاسكتلنديون اسكتلنديين ، والأيرلنديون أيرلنديين ، فقد يصبح القارئ أميل إلى الموافقة على أنه ربما يكون من الخير للشعوب الأخرى أن يبقى الإنجليز إنجليزا . إن من الجوانب الجوهرية فى دعوائى أنه لو حلت الثقافة الإنجليزية محل الثقافات الأخرى فى الجزر البريطانية بحيث لا يبقى لهذه الثقافات من أثر لاخترت الثقافة الإنجليزية أيضا . ويبدو أن كثيرا من الناس قد درجوا على اعتبار الثقافة الإنجليزية شئنا مكتفيا بنفسه ، وطيد الأركان ، وأنها ستبقى مهما يحدث . وبينما يأتى بعض الناس أن يسلموا بأن ثمة ما يمكن أن يكون ضارا فى أى تأثير أجنبى ، يفترض آخرون - فرحا بما لديهم - أن الثقافة الإنجليزية يمكن أن تزدهر فى عزلة تامة عن القارة : وكثير لم يخطر لهم قط أن يفكروا فى أن اختفاء الثقافات المحيطة بإنجلترا ( بله المميزات المحلية الأكثر تواضعا التى توجد فى إنجلترا نفسها )

يمكن أن يكون كارثة : فنحن لا نغنى عناية كافية بأيكولوجيا الثقافات<sup>(١)</sup> : ومن المرجح - فى رأى - أن التماثل الثقافى التام فى أنحاء هذه الجزر يؤدى - إن حدث - إلى انحطاط مستوى الثقافة بوجه عام .

وينبغى أن يكون واضحا أننا لا أحاول حلا للمشكلة الإقليمية ؛ ويجب على كل حال أن يختلف الحل اختلافا لا نهائيا طبقا للحاجات المحلية والامكانيات المحلية . وإنما أحاول أن أفصل عناصر المشكلة بعضها عن بعض ، أدع لغيرى الجمع بينها . ولا أحبذ ولا أعارض أى مقترحات معينة من أجل إصلاحات إقليمية معينة . ويبدو لى أن معظم المحاولات لحل المشكلة ينقصها النظر الدقيق إما فى الوحدة بين النواحي الثقافية والسياسية والاقتصادية ، أو فى الاختلافات بين هذه النواحي . ومعالجة ناحية من هذه النواحي نون اعتبار الآخرين تؤدي إلى أن يخرج برنامج يبدو عليه شئ من مخالفة المعقول لأنه ناقص . ومن المحقق أن الدافع القومى فى الإقليمية لو بولغ فيه لأدى إلى مخالفة المعقول . فالارتباط الوثيق بين سكان مقاطعة « بريطانية » وبين الفرنسيين ، أو بين الويلزيين وبين الإنجليز ، يأتى بالخير للجميع ، وارتباط بريطانية وويلز ارتباطا يفصم علاقاتهما بفرنسا وإنجلترا ، على الترتيب ، شر محض ؛ فإن الثقافة القومية لتزدهر يجب أن تكون مجرة من ثقافات ، تقيد مكوناتها بعضها بعضا وبذلك تنفيذ المجموع .

وعند هذه النقطة أقدم فكرة جديدة : وهى أن الاحتكاك بين أجزاء مجتمع ما ذو أهمية حيوية لذلك المجتمع . ونحن نحسب - لتعودنا أن نفكر بتشبيهات مأخوذة من الآلات - أن المجتمع يجب أن يكون حسن التشحيم بقدر الإمكان ، ومزودا « بكرات دوران » من أحسن صلب ، مثل الآلة ؛ ونظن الاحتكاك ضياعا للطاقة . ولن أحاول أن أستبدل بهذه الصورة صورة أخرى ، ولعلنا كلما ابتعدنا عن التفكير بالقياس فى هذه النقطة كان ذلك أفضل . لقد أشرت فى الفصل السابق إلى أن كل مجتمع يستقر استقرارا دائما على نظام طائفى أو نظام لا طبقى، فإن الثقافة تتحلل فيه : وقد لا نغالى إذا قلنا أن المجتمع اللاتطبقى ينبغى أن يثبت الطبقة دائما ، والمجتمع الطبقي

(١) الأيكولوجيا ، فى الاستعمال الحقيقى ، العلم الذى يدرس الارتباط بين الكائنات العضوية وبين البيئة . وهو فرع من البيولوجيا أو علم الأحياء .

ينبغي أن يعيل إلى محو الفوارق بين طبقاته. والآن أنبه إلى أن الطبقة والإقليم كليهما إذا يقسمان سكان بلد ما إلى أنواع مختلفة من الجماعات فإنهما يؤديان إلى صراع يساعد على الخلق والتقدم وأود أن أذكر القارئ بما سبق أن قلته في مقدمتي ، من أن هذين ليسا إلا اثنين بين عدد لا يمكن تحييده من الصراعات والمنافسات التي ينبغي أن تغيد المجتمع . بل إن كل زيادة في هذا العدد خير ، حتى يكون كل واحد حليفاً لآخر من بعض النواحي ، وخصما من عدة نواح أخرى ، فلا يسيطر صراع واحد ، ولا حسد واحد ، ولا خوف واحد .

ونحن نجد أن نمونا ككفراد يتوقف على الناس الذين نصادفهم في مجرى حياتنا ( ويدخل في هؤلاء الناس المؤلفون الذين نقرأ كتبهم ، وشخصيات القصص والتاريخ ) . وفائدة هذا اللقاء ترجع إلي نواحي الاختلاف بقدر ما ترجع إلى نواحي التشابه ، وترجع إلى الصراع بين الأشخاص كما ترجع إلى التعاطف بينهم . سعيد ذلك الرجل الذي يلتقى بالعدو المناسب في اللحظة المناسبة ؛ وسعيد أيضا ذلك الرجل الذي يلتقى بالعدو المناسب في اللحظة المناسبة . إنني لا أوافق على إفناء العدو . فسياسة إفناء الأعداء ، أو « تصفيتهم » كما يقال بوحشية ، هي من شر ما يفزع في تطورات الحرب والسلم الحديثين ، من وجهة نظر أولئك الذين يرغبون في بقاء الثقافة . فالمرء محتاج إلى عدو . ولذا فإن الاحتكاك بين الجماعات ، لا بين الأفراد فحسب ، يبنو لى . في حدود معينة ، جد ضرورى للمدنية . وخير ضمان للسلام هو عموم الإثارة . فالبلد الذي تبلغ فيه الانقسامات مدى بعيداً هو خطر على نفسه ، والبلد الموحد أكثر مما ينبغي - سواء أكانت هذه الوحدة طبيعية أم مصنوعة ، مبنية على غرض أمين أم مجتلبة بالغش والقهر - خطر على غيره وقد رأينا في إيطاليا وألمانيا أن وحدة ذات أهداف سياسية اقتصادية ، مفروضة في عنف وتسرع ، كانت ذات آثار وخيمة على كلتا الأمتين . فقد نمت ثقافتهما على مدى تاريخ من الإقليمية المتطرفة الكثيرة الانقسام ؛ فكانت محاولة تعليم الألمان أن يفكروا في أنفسهم على أنهم ألمان أولاً ، ومحاولة تعليم الإيطاليين أن يفكروا في أنفسهم على أنهم إيطاليون أولاً ، بدلا من كونهم أهل إمارة أو مدينة صغيرة معينة - كان معنى ذلك هو تشويش الثقافة التقليدية التي لا يمكن أن تنمو ثقافة مستقبلية إلا منها .

ويمكننى أن أضع فكرة أهمية الصراع داخل أمة من الأمم وضعا أكثر إيجابية بأن أُلح على أهمية أنواع الولاء المتعددة ، والمتعارضة أحيانا . فلو نظرنا إلى هذين التقسيمين فقط - التقسيم الطبقي والتقسيم الإقليمي - لوجدناهما حريين أن يعملأ أحدهما ضد الآخر إلى حد ما . فقد ينبغي أن تكون للرجل اهتمامات معينة وانعطافات معينة يشارك فيها آخرون من نفس الثقافة ضد أبناء طبقته فى أمكنة أخرى ؛ واهتمامات وانعطافات يشارك فيها آخرون من طبقته بلا نظر إلى المكان . وكثرة الأقسام المتداخلة تساعد على السلام فيما بين الأمة ، إذ تفرق العدوات وتخلط بينها ، وهى تساعد على السلام فيما بين الأمم ، لأنها تعطى كل إنسان من العدواة فى دياره ما يكفى لتحريك كل ما لديه من عدوان . ومعظم الناس يكرهون الأجانب عادة ، وتسهل إثارتهم عليهم ؛ وليس من الممكن للأغلبية أن تعرف الكثير عن الشعوب الأجنبية. ويبدو لى أن الأمة التى لديها درجات طبقية أخرى بأن تكون أكثر تسامحا ومسالمة من الأمة التى بخلاف ذلك ، إذا تساوتا فى النواحي الأخرى .

وإلى هنا نكون قد سرنا فى البحث من الأكبر إلى الأقل ، إذ وجدنا الثقافة القومية محصلة عدد غير محدود من الثقافات المحلية التى لو حلت هى نفسها لوجد أنها مكونة من ثقافات محلية أصغر . فالوضع المثالى هو أن تكون لكل قرية ، وبالأحرى لكل مدينة من المدن الكبرى ، شخصيتها الخاصة . ولكننى أشرت فيما سبق إلى أن الثقافة القومية تصلح باتصالها بالثقافات الأخرى ، تعطيها وتأخذ منها ؛ وسنسير بالبحث الآن فى الاتجاه العكسى ، أى من الأصغر إلى الأكبر . وحين نسير فى هذا الاتجاه نجد أن مضمون كلمة ثقافة يصيبه بعض التغير . فهذه الكلمة يختلف معناها بعض الاختلاف حيث نتحدث عن ثقافة قرية ، أو ثقافة إقليم صغير ، أو ثقافة جزيرة مثل بريطانيا تضم عدة ثقافات جنسية متمايضة . ويزداد تغير المعنى كثيرا حين نصل إلى الحديث عن « ثقافة أوروبية » . فيكون علينا أن نتخلى عن معظم الدلالات السياسية ، فبينما نجد عادة نوعا من وحدة الحكومة فى مثل الوحدات الثقافية الصغرى التى ذكرتها منذ قليل ، فإن وحدة الحكومة فى الإمبراطورية الرومانية المقدسة كانت - طوال الجانب الأكبر من الفترة التى يشملها هذا الاصطلاح - وحدة موقوتة ، كما كانت اسمية إلى حد كبير . وقد كتبت عن طبيعة الوحدة الثقافية لأوروبا الغربية فى الأحاديث الإذاعية الثلاثة التى ألقتها بهذا الكتاب تحت عنوان « وحدة الثقافة الأوروبية » ؛ وهى أحاديث كتبت لجمهور مختلف عن الجمهور الذى كتب له متن

هذه المقالة ، ومن ثم فإن أسلوبها مختلف بعض الاختلاف عن هذا الأسلوب . وإن أحاول معالجة الموضوع نفسه في هذا الفصل ، ولكنني سأقتصر للبحث في المعنى الذي يمكن أن يقال عن اصطلاح « الثقافة العالمية » إذا كان لهذا الاصطلاح أن يتخذ معنى. والبحث فيما يمكن أن يكون «ثقافة عالمية» ينبغي أن يهتم على الخصوص أولئك الذين يناصرون مشروعا من المشروعات المتعددة للتحالف العالمي أو الحكومة العالمية إذ من الواضح أنه مادامت هناك ثقافات تتعاضد ، إذا تجاوزت نقطة ما ، بحيث لا يمكن التوفيق بينها ، فكل محاولة للتوحيد السياسي الاقتصادي عبث لا طائل تحته . وأقول : « إذا تجاوزت نقطة ما » لأن ثمة قوتين متوازنتين في العلاقة بين أي ثقافتين : قوة الجذب وقوة الطرد . فبدون قوة الجذب لا يمكن لإحدهما أن تؤثر في الأخرى ، وبدون قوة الطرد لا يمكن أن تمتد بهما الحياة كثقافتين متمايزتين . ويبدو لي أن دعاة الحكومة العالمية المتحمسين يفترضون أحيانا - بدون وعي - أن وحدة التنظيم التي يتحدثون عنها هي قيمة مطلقة ، وأنه إن وقعت الفروق بين الثقافات عقبة في الطريق فيجب أن تزال هذه الفروق . ثم إن كان هؤلاء المتحمسون من الصنف الإنساني فهم يفترضون أن تتم هذه العملية بطريقة طبيعية غير مولة ؛ ولعلمهم ، ولو لم يشعروا ، يرون من الطبيعي أن الثقافة العالمية النهائية إنما ستكون امتدادا للثقافة التي ينتمون إليها هم أنفسهم . أما أصدقاؤنا الروس - وهم أكثر واقعية وإن لم يكونوا في آخر المطاف أكثر عملية - فهم أشد وعيا باستحالة التوفيق بين الثقافات ؛ ويبدو أنهم مؤمنون بأن أي ثقافة لا تتلام مع ثقافتهم يجب أن تجتث بالقوة .

على أن المخططين العالميين الذين يجمعون بين الجدية والإنسانية قد يكونون - إذا أمنا بنجاح طرقهم - خطرا على الثقافة لا يقل عن أولئك الذين يمارسون طرقا أشد عنفا . فثمة نتيجة حتمية لما سبق أن برهنت عليه من قيمة الثقافات المحلية : وهي أن الثقافة العالمية التي تكون ثقافة موحدة ، وكفى لن تكون ثقافة على الإطلاق ، إنما سنحصل على إنسانية مجردة من الإنسانية . إنها إذن كابوس . ولكننا - من ناحية أخرى - لا نستطيع التخلي عن فكرة الثقافة العالمية جملة فإننا لو قنعنا « بالثقافة الأوروبية » مثلا أعلى فلن نستطيع مع ذلك أن نضع أي حدود واضحة . فالثقافة الأوروبية « لها منطقة ولكن ليست لها حدود ، وإن يكون بمقدورك أن تبني أسوارا صينية . وفكرة ثقافة أوروبية قائمة بنفسها فقط هي فكرة قاتلة كفكرة ثقافة قومية قائمة بنفسها ؛ وهي في النهاية تعدل سخافة فكرة المحافظة على ثقافة محلية نقية في

مقاطعة واحدة أو قرية واحدة بإنجلترا . وإذا فنحن ملزمون بأن نستبقى المثل الأعلى للثقافة العالمية ، مع التسليم بأنها شيء لا يمكننا تخيله ، وإنما يمكننا أن نتصورها على أنها الحد المنطقي للعلاقات بين الثقافات . فكما نقر بأن أجزاء بريطانيا يجب أن تكون لها ثقافة مشتركة بمعنى من المعاني ، مع أن هذه الثقافة المشتركة لا تظهر ظهورا فعليا إلا في صور محلية شتى ، كذلك يجب أن نطمح إلى ثقافة عالمية مشتركة ، وإن هي لم تقل من خصوصية الأجزاء المكونة لها . وهنا بالطبع نواجه أخيرا مشكلة الدين ، التي لم نضطر إلى مواجهتها من قبل ونحن نبحث الاختلافات المحلية داخل المنطقة الواحدة . فالاديان المتعارضة تعني ، آخر الأمر ، ثقافات متعارضة ! والاديان ، آخر الأمر أيضا ، لا يمكن التوفيق بينها . وهناك من وجهة النظر الروسية الرسمية اعتراضان يوجهان إلى الدين : أولهما بالطبع أن الدين قد ينشئ ولاء آخر غير الولاء الذي تطالب به الدولة ، والثاني أن في العالم أديانا عدة لا يزال يتمسك بها مؤمنون كثيرون . ولعل الاعتراض الثاني أشد خطرا من الأول : فحيث يوجد دين واحد فهناك دائما إمكانية تغيير ذلك الدين بطريقة غير محسوسة ، حتى يدعو إلى الخضوع لما تمليه الدولة ، بدلا من أن يثير المقاومة ضدها .

إننا لأحرىء أن نبقي مخلصين للمثل الأعلى للثقافة العالمية التي لا يمكننا تخيلها إذا اعترفنا بكل الصعوبات التي توشك أن تجعل تحقيقها مستحيلا من الناحية العملية . وهناك صعوبات أخرى لا يمكن تجاهلها . فقد نظرنا إلى الثقافات حتى الآن وكأنها قد ظهرت جميعا إلى الوجود نتيجة عملية نمو واحدة بين شعب واحد في مكان واحد . ولكن هناك مشكلة المستعمرات ، ومشكلة الاستعمار . ومن المؤسف أن كلمة « مستعمرة » قد استعملت لمعنيين مختلفين كل الاختلاف ، فمشكلة المستعمرات هي مشكلة العلاقة بين ثقافة وطنية أصلية وثقافة أجنبية ، عندما تُفرض ثقافة أجنبية أعلى على ثقافة أدنى ، وكثيرا ما تُتخذ القوة وسيلة إلى ذلك . وهذه مشكلة لا يمكن حلها ، وهي تتخذ أشكالا كثيرة : فثمة مشكلة عندما تتصل بثقافة أدنى للمرة الأولى ؛ وليس في العالم إلا أمثلة قليلة لا يزال ذلك ممكنا فيها . وثمة مشكلة ثانية عندما تكون الثقافة الوطنية قد بدأت تتحلل فعلا تحت التأثير الأجنبي ، وحيث يكون السكان الأصليون قد تشربوا من الثقافة الأجنبية فعلا أكثر مما يمكنهم طرده في وقت من الأوقات . وثمة مشكلة ثالثة حين تكون عدة شعوب مقتلعة من مواطنها قد خلطت خلطا عشوائيا كما هي الحال في بعض جزر الهند الغربية . وهذه مشكلات مستحيلة الحل

بمعنى أنه مهما نبذل فى سبيل حلها أو تخفيفها، شتحن لا نعلم ما نفعله بالضبط . ويجب أن نكون على وعى بها ، ويجب أن نفعل ما نستطيع ، بقدر ما يمكن أن يبلغه فهمنا ، ولكن هناك قوى تدخل فى تغيرات ثقافة شعب من الشعوب ، أكثر مما يمكننا تحصيله والهيمنة عليه . وكل تطوير إيجابى فائق للثقافة هو دائما معجزة عندما يحدث .

أما مشكلة الاستعمار فإنها تنشأ من الهجرة . وعندما كانت الشعوب تهاجر مخترقة أسيا وأوربا فى عصور ما قبل التاريخ ، وفى العصور المتقدمة ، كانت تتحرك معا قبيلة كاملة ، أو على الأقل قسم منها يمثلها تمثيلا كاملا . ولذا فقد كانت التى تتحرك هى ثقافة كلية . أما فى هجرات العصور الحديثة فإن المهاجرين جاؤا من بلدان وصلت بالفعل إلى درجة عالية من التمدن ، جاؤا من بلدان بلغ تنظيمها الاجتماعى بالفعل صورة معقدة ، ولم يكن المهاجرون قط ممثلين لكل ثقافة البلد الذى جاؤا منه أو كانوا يمثلونها بنسب مختلفة كل الاختلاف . وقد نقلوا أنفسهم من منبت إلى منبت طبقا لاحتمية اجتماعية أو دينية أو اقتصادية أو سياسية ، أو لمزيج خاص منها ولذا فقد كان فى هذه التحركات شىء يشبه فى طبيعته الانشقاق الدينى . فقد حمل القوم معهم قسما فقط من الثقافة الكلية التى كانوا يساهمون فيها طالما هم باقون فى وطنهم . ولذا فلا بد أن تكون الثقافة التى تنمو فى الأرض الجديدة شبيهة بالثقافة الأم ومختلفة عنها إلى درجة محيرة ؛ وربما عقدها ما ينشأ من صلات مع جنس أصلى ، وزيدت تعقيدا بالهجرة من غير المصدر الأصلى ، وبهذه الطريقة تظهر أنماط خاصة من التعاطف الثقافى والتصادم الثقافى بين المناطق التى يسكنها المستعمرون وبين الأقطار الأوربية التى قدم منها المهاجرون .

وأخيرا هناك هذه الحالة الخاصة ، حالة الهند ، حيث يكاد كل نوع من التعقد يكون موجودا ليهزم صاحب التخطيط الثقافى . فهناك تقسيم المجتمع إلى طبقات لا تقوم على أساس اجتماعى صرف ؛ بل على أساس جنسى إلى حد ما ، فى عالم هندوسى يضم شعوبا لديها تقاليد عريقة لمدينة سامية ، ورجال قبائل نوى حضارة بدائية حقا . وهناك برهمية وهناك إسلام وهناك اثنتان أو أكثر من الثقافات المهمة ، تقوم على أسس دينية متباينة كل التباين . وإلى هذا العالم المخطط جاء البريطانيون ، واثقين أن ثقافتهم هى أفضل ثقافة فى العالم ، جاهلين بالعلاقة بين الثقافة والدين ، ظانين فى سداجة ( على الأقل منذ القرن التاسع عشر ) أن الدين أمر ثانوى . ومن الطبائع البشرية أننا حين لا نفهم بشرا آخر ولا نستطيع تجاهله نعلم إلى الضغط

عليه لنحوه إلى شيء يمكننا فهمه : وكثير من الأزواج والزوجات يعملون إلى هذا الضغط بعضهم على بعض . والأقرب أن يكون أثر ذلك على الشخص المتأثر هو كبت الشخصية وتشويهها لا ترقيتها ، وليس لأحد من الفضل ما يبيع له أن يحول إنسانا آخر إلى صورته . وسوف تذهب فوائده الحكم البريطاني سريعا ، ولكن الآثار السيئة لاقتحام ثقافة غربية على ثقافة وطنية سوف تبقى . فمن قلب القيم أن تعطى شعبا آخر ثقافتك أولا ثم دينك ثانيا . وكل أوربي يمثل الثقافة التي ينتمى إليها ، بخيرها أو بشرها ، أما الذين يعملون إيمانها الديني عن جدارة فهم قلة قليلة<sup>(١)</sup> . ويبدو أن الأمل الوحيد للاستقرار في الهند هو خيار بين أحد أمرين : إما أن تتطور إلى تحالف غير وثيق العرى من جملة ممالك ، أو إلى تنميط<sup>(٢)</sup> شامل لا يمكن الوصول إليه إلا بضمن إلغاء الفوارق الطبقة والتخلي عن الدين - وهذا معناه اختفاء الثقافة الهندية .

لقد رأيت من الضروري أن أستطرد هذا الاستطراء الموجز إلى الأنماط المتعددة للعلاقة الثقافية بين أمة واحدة وبين الأنواع المختلفة من المناطق الأجنبية ، لأن المشكلة الإقليمية داخل نطاق الأمة يجب أن تُرى في هذا السياق الأوسع . ولا يمكن أن يوجد ، بالطبع ، حل واحد سهل . فتحسين الثقافة ونقلها - كما سبق أن قلت - لا يمكن أبدا أن يكون هو الهدف المباشر لأي من مناشطنا العملية ، وكل ما يمكننا عمله هو أن نحاول أن تبقى على ذكر من أن كل ما نفعله فسوف يؤثر في ثقافتنا أو في ثقافة شعب آخر . وكذلك يمكننا أن نتعلم احترام كل ثقافة أخرى في مجموعها ، مهما تبد لنا بون ثقافتنا ، أو مهما ننكر - بحق - بعض سماتها فتمتع القضاء على ثقافة أخرى في مجموعها هو خطأ لا يمكن إصلاحه ، يكاد يعدل في شره معاملة البشر وكنهم حيوانات . ولكننا لا نستطيع أن نحارب اليأس الذي يفزونا حين نطيل التفكير في عقد بعيدة عن متناولنا كل هذا البعد ، إلا إذا أولينا انتباهنا لمسألة الوحدة والتنوع

(١) من الطريف أن نتأمل - ولو لم نستطع أن نبرهن على النتائج التي نصل إليها - فيما كان يمكن أن يحدث لأوروبا الغربية لو كان الفتح الروماني قد فرض عليها نمطا ثقافيا لم يمس المعتقدات والأعمال الدينية .

(٢) معنى « التنميط » ، كما يذكر القاموس ، الدلالة على الشيء . ولكننا نستعمل هذا المصدر هنا مجعلا معنى الاسم « النمط » ، ومن معانيه ، كما يذكر القاموس أيضا ، « جماعة أمرهم واحد » . ليقابل الكلمة الإنجليزية niformity



داخل المنطقة المحدودة التي نعرفها أكثر من غيرها ، والتي يولتينا فيها مزيد من الفرص للعمل الصحيح .

وقد كان من الضروري أن نذكر أنفسنا بتلك المناطق الشاسعة من المعمورة ، حيث تتخذ المشكلة شكلا مختلفا عما لدينا ؛ ولا سيما تلك المناطق التي تتداخل فيها ثقافتان متميزتان أو أكثر ، بالتجاور المكاني وبأمور العيش ، تداخلا يجعل الفصل بينهما مستحيلا ، حتى لتبدو تلك « الإقليمية » كما نتصورها في بريطانيا هزعا . والراجع في شأن هذه المناطق أن العمل السياسي سوف يستلهم نمطا من الفلسفة السياسية مختلفا عن ذلك الذي تعودنا أن نفكر ونعمل به في هذا الجزء من العالم . لكن من الخير ألا نقفل عن هذه الفروق لنحسن تفسير الظروف التي يجب علينا معالجتها في ديارنا : وهي ظروف ثقافة عامة متجانسة ، مرتبطة بتقاليد دين واحد . وحين تكون لدينا هذه الظروف يمكننا أن نؤكد فكرة ثقافة قومية تستمد حيويتها من ثقافات مناطقها المتعددة ، التي تضم وحدات ثقافية أصغر لها خصائصها المحلية .

\*\*\*



## الفصل الرابع

### الوحدة والتنوع : الفرقة والنحلة

حاولت في الفصل الأول أن أتخذ وجهة نظر تبدو منها الظواهر نفسها دينية وثقافية معا . وفي هذا الفصل سأتناول الدلالة الثقافية للانقسامات الدينية . ومع أن النظرات التي سأعرضها تعنى بوجه خاص أولئك المسيحيين الذين تحيرهم مشكلة إعادة توحيد المسيحية - إذا كانت هذه النظرات تستحق الاهتمام - فقد قصد بها أولا إثبات أن الانقسامات المسيحية ، ومن ثم إعادة توحيد المسيحية ، ينبغي ألا تشغل المسيحيين وحدهم ، بل كل من يدعون إلى نوع من المجتمع يتخطى تماما عن سنن المسيحية .

وقد بينت في الفصل الأول أنه ليس ثمة فارق واضح يلحظ بين المناشط الدينية وغير الدينية في أكثر المجتمعات بدائية ؛ وأتينا كلما مضينا ندرس المجتمعات الأكثر تطورا لاحظنا فارقا أكبر بين هذه المناشط ، ينتهي أخيرا إلى التقابل والتضاد . فكلما كان الدين أرقى كان الإيمان به أصعب بكثير ، لأنه على قدر ازدياد صفة الوعي في الإيمان تزداد صفة الوعي في عدم الإيمان : فتظهر اللامبالاة والارتياح والشك ، ومحاولة التوفيق بين المعتقدات الدينية وبين ما يسهل على الناس في كل عمر أن يؤمنوا به . وكلما كان الدين أرقى كان من الصعب كذلك جعل السلوك مطابقا للقوانين الخلقية للدين . فالدين الأرقى يفرض صراعا وانقسامًا وعذابا وجهادا داخل الفرد ؛ وأحيانا صراعا بين العامة والدين ؛ وفي آخر المطاف صراعا بين الكنيسة والدولة .

ولعل القارئ يجد صعوبة في التوفيق بين هذه القضايا وبين وجهة النظر التي عرضتها في الفصل الأول ، والتي تعتبر أن ثمة ناحية من التطابق بين الدين والثقافة ، حتى في أكثر المجتمعات التي نعرقها تطورا . فأحب أن أقرر هاتين الوجهتين من النظر معا : إننا لا نطرح مرحلة التطور السابقة ظهريا ؛ إذ عليها نبني . وهكذا يبقى تطابق الدين والثقافة على المستوى اللداعي ، الذي أقمنا فوقه بناء واعيا يتقابل فيه

الدين والثقافة ويمكن أن يتضادا ، ويدهي أن معنى كلمتي « الدين » و « الثقافة » يتغير بين هذين المستويين . ونحن نميل دائما أن نرتد إلى المستوى اللاوعي ، إذ أننا نجد الوعي حملا ثقيلًا . ولعل الميل إلى الارتداد يفسر ما يمكن أن يكون للفلسفة « الكلية »<sup>(١)</sup> وممارستها من جاذبية شديدة للبشرية . فالكلية تستجيب الرغبة في الارتداد إلى الرحم : إن التقابل بين الدين والثقافة يسبب جهدا ، فنحن نتخلص من هذا الجهد بمحاولة الارتداد إلى تطابق الدين والثقافة ، الذي غلب على مرحلة أكثر بدائية ، كما نحاول وعين أن نصل إلى اللاوعي حين نتخذ الكحول مسكنا . وما نحن بقادرين أن نبقي أفرادا في مجتمع ، بدلا من أن نصبح أعضاء في جمهور منظم ، إلا ببذل الجهد الذي لا ينقضي . ومن ثم فإن أغراض هذه المقالة تحتم على أن أقر قضيتين متناقضتين : أن الدين والثقافة وجهان لشيء واحد ، وأنهما شيئان مختلفان ومتقابلان .

إنني أحاول - ما أمكن - تأمل مشكلتي من وجهة نظر عالم الاجتماع ، لا من وجهة نظر المدافع عن الدين المسيحي . ومعظم تعميماتي مقصود بها أن تكون صالحة للتطبيق ، إلى حد ما ، على جميع الأديان ، لا على المسيحية فحسب ، وحين أتناول أمور المسيحية كما أفعل فيما يلي من هذا الفصل فما ذاك إلا لأني مهتم اهتماما خاصا بالثقافة المسيحية ، وبالعالم الغربي ، وبأوروبا ، وبإنجلترا . وحين أقول إنني ألتزم وجهة النظر الاجتماعية قدر ما أستطيع ، يجب أن أوضح أنني لا أظن الفرق بين وجهة النظر الدينية وجهة النظر الاجتماعية شيئا يمكن تناكده بسهولة كما قد نحسب من الفرق بين نعتين . يمكننا هنا أن نعرف وجهة النظر الدينية بأنها هي وجهة نظرنا حين نسأل : هل معتقدات الدين صحيحة أو خاطئة ؟ وينتج من ذلك أننا إذا كنا ملهدين يقوم تفكيرنا على أساس افتراض أن جميع الأديان غير صحيحة فنحن نتخذ وجهة النظر الدينية . أما من وجهة النظر الاجتماعية فلا تعيننا الصحة أو الخطأ ، وإنما تعيننا الآثار النسبية لمختلف النظم الدينية على الثقافة . ولكن لو كان من الممكن تقسيم دارسي الموضوع تقسيما دقيقا إلى رجال دين - وهؤلاء يشملون الملهدين - وأصحاب اجتماع ، لأصبحت المشكلة مختلفة جدا عما هي عليه . غير أنه لا يوجد دين

(١) Totalitarian philosophy وهي التسمية التي يطلقها المفكرون الفريزيون أنصار الفرية على جميع المذاهب الجماعية ، دون تمييز بين المذاهب الفاشية والمذاهب الاشتراكية.

يمكن «فهمه» فهما كاملا من الخارج ، ولو اقتصرنا على غرض صاحب علم الاجتماع من الفهم . هذا شيء . وشيء آخر ، وهو أنه لا يوجد إنسان يمكنه أن يتخلص تخلصا تاما من وجهة النظر الدينية ، لأن المرء - آخر الأمر- إما مؤمن أو غير مؤمن . وإذا لا يمكن لأحد أن يكون مبرأ من الميل تماما كما ينبغي للاجتماعي المثالي أن يكون . وبناء على ذلك يجب على القارئ أن يحسب حسابا لأفكار المؤلف الدينية ، وليس هذا فحسب ، بل يجب عليه أيضا أن يحسب حسابا لأفكاره هو نفسه ، وهذا أمر أشد صعوبة ، فلعله لم يمتحن عقله قط امتحانا دقيقا وهكذا يجب على الكاتب والقارئ كليهما أن يحذرا افتراض أنهما مبرآن من الميل تماما<sup>(١)</sup> .

علينا الآن أن نبحث الوحدة والتنوع في الدين إيمانا وعملا ، وأن نتبين ما أصلح المواقف للمحافظة على الثقافة وترقيتها . وقد سبق أن أشرت في الفصل الأول إلى أن أخرى « الأديان العليا » بأن تظل منشطة للثقافة هي تلك التي يمكن أن تقبلها شعوب ذات ثقافات مختلفة : تلك التي لها نصيب أكبر من العموم ، وإن كانت الصلاحية للعموم قد لا تعد بنفسها معيارا « للدين الراقى » . مثل تلك الأديان في مكانتها أن تقدم نموذجا أساسيا للإيمان المشترك والسلوك المشترك ، يصلح لأن تُطوَّرَ عليه أشكال محلية شتى ؛ وهي حرة أن تشجع التأثير المتبادل بين الشعوب ، بحيث يساعد أى تقدم ثقافى فى منطقة واحدة على سرعة التطور فى منطقة أخرى . وفى بعض الظروف التاريخية يمكن أن يكون الحرص العنيف على الاختصاص شرطاً ضرورياً للمحافظة على ثقافة ما ؛ وفى العهد القديم دليل على هذا<sup>(٢)</sup> وعلى الرغم من هذا الموقف التاريخى المعين فينبغى أن نسلم بأن ممارسة دين مشترك لدى شعوب كل منها له شخصيته الثقافية الخاصة ، تساعد عادة على تبادل التأثير بما يفيد كلا منها .

(١) انظر مقالة قيمة للأستاذ ليقانز - برتشارد دقلى مجلة Blackfriars عدد نوفمبر ١٩٤٦ عن «الانثروبولوجيا الاجتماعية» يقول « يبدو أن الجواب هو أن عالم الاجتماع ينبغي أيضا أن يكون فيلسوفا أخلاقيا ، وأن تكون له ، بوصفه كذلك ، مجموعة معتقدات وقيم محددة ، يقدر بحسبها قيمة الوقائع التي يدرسها بوصفه عالما اجتماعيا . » .

(٢) ربما كان من سوء حظ الشعوب المسيحية التي تفرق فيها اليهود بعد تشريدهم . ومن سوء حظ اليهود أنفسهم ، أن الاتصال الثقافى بينهم قد ظل محصورا فى تلك المناطق المحاذية من الثقافة ، حيث يمكن تجاهل الدين ، وربما كانت نتيجة ذلك تقوية الوهم بأنه يمكن أن توجد ثقافة بلا دين .

(المترجم)

ويمكننا أن نتصور بالطبع أن ديننا ما قد يتوافق ببُسر مع ثقافات شتى ، فيتمثل بدلا من أن يتمثل هو ؛ وأن هذا الضعف قد يؤدي إلى إحداث عكس هذه النتيجة إذا تفكك الدين إلى شعب أو فرق متعارضة ، بحيث لا تعود تؤثر بعضها في بعض . ولعل المسيحية والبوذية قد تعرضتا لهذا الخطر .

وسأحصر بحثي - من هذ الناحية - في المسيحية وحدها ؛ ولا سيما علاقة الكاثوليكية والبروتستنتية في أوروبا ، وتعدد المذاهب داخل البروتستانتية . ويجب أن نبدأ البحث بدون تفضيل سابق أو كراهة سابقة للوحدة أو لإعادة التوحيد أو للمحافظة على الشخصية المتماكة المستقلة لكل من الفرق الدينية . يجب أن نلاحظ كل ضرر يبدو أنه أصاب الثقافة الأوروبية أوثقافة أى جزء من أوروبا نتيجة للانقسام إلى فرق . ولكن يجب أن نعترف - من الناحية الأخرى - بأن كثيرا من المكاسب الكبرى للثقافة قد حُفقت منذ القرن السادس عشر ، في ظروف انعدام الوحدة ؛ بل بأن بعضها يظهر بعد تداعى الأسس الدينية للثقافة ، كما هو الحال في فرنسا في القرن التاسع عشر . ولانستطيع أن نؤكد أن هذه المكاسب أو مثلها روعة كان يمكن تحقيقها لو بقيت وحدة أوروبا الدينية . فالوحدة الدينية كالانقسام الديني يمكن أن يتفق كل منهما مع ازدهار الثقافة أو انحلالها .

وإذا استرجعنا تاريخ إنجلترا فقد نشعر من هذه الناحية ببعض الرضى الذى ينبغي ألا نسمح له أن يصبح إعجابا بالنفس . فالأمة التى لا يظهر فيها ميل ما إلى البروتستانتية ، أو لا يكون هذا الميل جديرا بالاعتبار ، تستهدف دائما لخطر التجزير الدينى ، وخطر التبجح بالكفر . والأمة التى تجرى علاقات الكنيسة والدولة فيها على سنن السهولة المفرطة سواءً عليها من وجهة نظرنا الآن أن يكون سبب ذلك هو الكهنوتية أو سيطرة الكنيسة على الدولة ، وأن يكون سببه هو الاراستية<sup>(١)</sup> أو سيطرة الدولة على الكنيسة . والحق أنه ليس من السهل دائما أن تميز بين الحالتين . والنتيجة المتنتظرة فى كليتهما هي أن كل متذمر وكل مقبون سوف يعزو مصائبه إلى الشر اللاصق بالكنيسة ، أو إلى شر لاصق بالمسيحية نفسها . وليست الطاعة الاسمية

(١) مبدأ هيمنة الدولة على الشؤون الكهنوتية ، نسبة إلى « اراستوس » (١٥٢٤-٨٢) وهو طبيب ولاهوتى سويسرى .

(المترجم)

للكرسى البابوى هى فى ذاتها ضمانا ألا يصبح الدين والثقافة - فى أمة كاثوليكية بحتة - متطابقين أكثر مما ينبغى . فقد تصفى قداسة الدين على عناصر من الثقافة المحلية ، بل من البربرية المحلية ، وقد تزدهر الخرافات تحت ستار التقوى ، ويرتكس الشعب فى وحدة الدين والثقافة التى تختص بها المجتمعات البدائية . فالنتيجة المنتظرة لسيطرة نحلة واحدة سيطرة كاملة هى الجمود إذا كان الشعب سلبيا ، والفوضى إذا كان الشعب سريع الحركة ميالا إلى تأكيد ذاته . فحين يتحول عدم الرضى إلى تذمر يمكن أن يصبح النفور من الكهنوت سنة فى مناهضة الدين ؛ فتتمو وتزدهر ثقافة متميزة معادية ، وتنقسم الأمة على نفسها ، وتضطرب الأقسام أن تستمر فى التعايش ، فلا يكون احتفاظها بالاشتراك فى اللغة وفى سبيل الحياة مهددا للعداوة بينها بل مذكيا لنارها ، ويصبح الانقسام الدينى رمزا لمجموعة من الاختلافات المترابطة ، وإن لم تكن بينها علاقات عقلية فى أغلب الأحيان ؛ ويتجمع حول هذه الاختلافات حشد من المظالم والخاوف والمصالح الخاصة ؛ وقد لا ينتهى الصراع من أجل تراث غير منقسم إلا بالإعياء والهمود .

ولسنا هنا بصدد مراجعة تلك الفقرات الدامية من الحروب الأهلية التى تتنازع فيها الكاثوليك والبروتستانت هذا التراث ، كحرب الثلاثين سنة . فالخصومات اللاهوتية الصريحة بين المسيحيين لم تعد تتجمع حولها تلك المصالح الأخرى التى نحتاج إلى الفصل فيها بقوة السلاح . ولعل الأسباب الأعق للانقسام لا تزال دينية ، ولكنها لا تبرز إلى الوعى فى شكل مبادئ دينية بل سياسية واجتماعية واقتصادية . ولا شك أن الحركة المناهضة للكنيسة قلما تتخذ صورة عنيفة فى تلك البلاد التى تغلب عليها العقيدة البروتستانتية . ففى مثل تلك البلاد يكون الإيمان والكفر كلاهما أميل إلى الاعتدال والمسالة ؛ ومن حيث إن الثقافة أصبحت علمانية فقد تضاعفت الفروق الثقافية بين المؤمن والكافر ، وانطمست الحدود بين الإيمان والكفر ، وأصبحت المسيحية أكثر مرونة ، والإلحاد أكثر سلبية ، والجميع يعيشون فى مؤدة ما داموا يقبلون بعض المواضع الأخلاقية المشتركة .

بيد أن الموقف فى إنجلترا يختلف عنه فى البلدان الأخرى سواء أكانت كاثوليكية أم بروتستانتية . فد كان الإلحاد فى إنجلترا كما كان فى غيرها من البلاد البروتستانتية سلبيا فى معظمه . وليس فى وسع أى أخصائى أن يصل إلى تقدير لعدد

المسيحيين وغير المسيحيين ، فكثير من الناس يعيشون على أعراف غير محددة ، مغلفة بضباب كثيف ، وأولئك الذين يعيشون وراءها فى المجهل المظلم من الجهل وعدم المبالاة أكثر ممن يعيشون فى صحراء الإلحاد ذات النور الساطع . والإنجليزى الكافر ذو المنزل الاجتماعية - مهما تكن هذه المنزل متواضعة - يجرى على سنن المسيحية غالبا فى مناسبات الولادة والموت وعند الإقدام على الزواج للمرة الأولى . وليس للمحدثى هذه البلاد حتى الآن وحدة ثقافية ؛ فأنماط إلحادهم تختلف طبقا لثقافة الطائفة الدينية التى تربوا فيها هم أو آبائهم أو أجدادهم . وقد كانت الفروق الثقافية الرئيسية فى إنجلترا فى الماضى هى تلك التى بين الإنجليكانية وأهم الفرق البروتستانتية ؛ بل إن هذه الاختلافات نفسها بعيدة عن أن تكون محدودة ؛ أولا لأن الكنيسة الإنجليزية نفسها قد اتسعت لاختلافات فى العقيدة والنحلة أوسع مما يحسبه المشاهد الأجنبى ممكنا أن يحتويه نظام واحد دون أن ينفجر ؛ وثانيا لكثرة الفرق المنفصلة عنها ، وتنوع تلك الفرق .

وإذا سلّمت لى دعاوى فى الفصل الأول ، فسوف يسلم بأن تكوين دين هو تكوين ثقافة أيضا . وينتج من ذلك أنه حين ينقسم الدين فرقا ، وتنمو هذه الفرق من جيل إلى جيل ، تنتشر بذلك ثقافات متنوعة . وبما أن العلاقة الوثيقة بين الدين والثقافة تجعلنا نتوقع أن ما يحدث فى أحد الاتجاهين سوف يحدث فى الاتجاه الآخر ، فحري أن نجد الانقسام بين الثقافات المسيحية مثيرا لمزيد من فواصل العقيدة والنحلة . وليس من وكدى أن أتناول الانقسام الكبير بين الشرق والغرب ، الذى يتجاوب مع الحدود الجغرافية المتغيرة بين ثقافتين . فحين ننظر إلى العالم الغربى يجب أن نعترف بأن السنن الثقافى الرئيسى ، هو ذلك الذى يتجاوب مع كنيسة روما .. فلم يظهر سنن ثقافى آخر إلا فى خلال السنين الأربعمئة الأخيرة ؛ وكل إنسان يدرك معنى المركز والمحيط لايد معترف بأن السنن الغربى لم يزل لاتينيا ، واللاتينية معناها روما . والدلائل على ذلك من الفن والفكر والأخلاق لا تحصى ، ويجب أن نحسب فيها عمل كل من ولدوا وتربوا فى مجتمع كاثوليكي ، مهما تكن عقائدهم الفريدة . ومن هذه الناحية يعد انفصال شمال أوروبا ، ولاسيما إنجلترا ، عن الألف مع روما تحولا عن التيار الرئيسى للثقافة . وإصدار حكم قيمى ما على هذا الانفصال ، والقول بأنه كان خيرا أو شرا ، هو ما يجب أن نحاول تجنبه فى هذا البحث ؛ فإن معناه تجاوز وجهة النظر الاجتماعية إلى وجهة النظر الدينية . وبما أنه يلزم لى فى هذه النقطة أن أقدم اصطلاح الثقافة النوعية للدلالة على الثقافة التى تُنسب إلى قسم منفصل من العالم



المسيحي ، فيجب أن نحترس من الظن بأن الثقافة النوعية هي بالضرورة ثقافة دُنيا ؛ ونتذكر كذلك أنه إذا كان من المحتمل أن تخسر الثقافة النوعية لانفصالها عن أصل الجسم ، فإن أصل الجسم أيضا قد يشوه بفقدان عضو من أعضائه .

ثم يجب أن نعترف بأنه حيث تصبح ثقافية نوعية - مع الزمن - مستقرة على أنها الثقافة الرئيسية لمنطقة معينة فإنها تميل إلى أن تتبادل المكان ، في تلك المنطقة ، مع الثقافة الأوروبية الرئيسية . وهي تختلف من هذه الناحية عن تلك الثقافات النوعية التي تمثل فرقا يشترك أعضاؤها في الإقليم مع الثقافة الرئيسية . فالسنن الثقافية الرئيسية في إنجلترا لم يزل هو السنن الأنجليكاني منذ أجيال ؛ والكاثوليك في إنجلترا ، الذين يتبعون روما ، هم بالطبع في سنن أوربي أكثر مركزية من سنن الأنجليكان ، ولكنهم من ناحية أخرى أبعد عن السنن من البروتستانتين الخارجين على الكنيسة الأنجليكانية ، وذلك لأن السنن الرئيسية في إنجلترا لم يزل أنجليكانيًا . تلك الفرق البروتستانتية هي التي تعد بالنسبة إلى الأنجليكانية مجموعة من الثقافات النوعية ، أو هي مجموعة من «الثقافات نوعية النوعية» إذا اعتبرنا الثقافة الأنجليكانية نفسها ثقافة نوعية . ولكن بما أن اصطلاح «الثقافات نوعية النوعية» فيه من التهريج أكثر مما يسمح بأن يتألف مع صحة طيبة ، فيجب أن نكتفي بقولنا «ثقافات نوعية ثانوية» . وأعني بالفرق البروتستانتية تلك الجماعات التي يعتبر بعضها بعضا «الكنايس الحرة»<sup>(١)</sup> ، ثم «جمعية الأصدقاء»<sup>(٢)</sup> وهي ذات تاريخ منفصل إلا أنه جليل ؛ أما الهيئات الدينية التي تون هذه فيمكن إهمالها من الناحية الثقافية . والفرق بين لوائح الجماعات الدينية الهامة مرتبطة إلى حد ما مع الظروف الخاصة التي أحاطت بنشأتها ، ومع طول مدة انفصالها . فمما يسترعى النظر أن الكنيسة المحفلية<sup>(٣)</sup> ذات

(١) هي الكنائس التي تقوم على جعل السلطة الدينية في أيدي ممثلي «شعب الكنيسة» ، بدلا من جعلها في أيدي مجمع الأساقفة كما هي الحال في الكنيسة الأنجليكانية . وتمثل هذه الكنائس إلى التنظيم المحلى ، على تفاوت في درجة مطيته . انظر الهوامش التالية عن «المحفلة» و«المشيخة» و«المؤبست» .

(٢) هي جماعة «الكويكرز» ، جماعة دينية نشأت في إنجلترا في القرن السابع عشر ، تقوم على الإيمان الشخصي البسيط ، بعيدا عن العقائد الكثيرة والعبارات الرسمية .

(المترجم)

(٣) Congregationalism - مذهب مسيحي يجعل لكل محفل أو كنيسة محلية حرية الإشراف على شئونها . ويرجع ابتداءه إلى أواسط القرن السادس عشر أي بعد إعلان هنري الثامن لاستقلال الكنيسة الإنجليزية عن الكرسي البابوي .

(المترجم)

التاريخ الطويل، لديها عدد من علماء اللاهوت المبرزين ، في حين أن جماعة «المثوبست»<sup>(١)</sup> ، وتاريخها أحدث ، والمبررات اللاهوتية لوجودها المنفصل أقل ، تعتمد أساسا كما يظهر على مجموعة أناشيدها ، ولا تحتاج إلى بناء لاهوتى مستقل خاص بها . ولكن سواء نظرنا إلى ثقافة نوعية سائدة فى منطقة ما ، أم إلى ثقافة ثانوية داخل إقليم ما ، أو مبعثرة على عدة أقاليم ، فقد نجد أنفسنا مسوقين إلى نتيجة وهي أن كل ثقافة نوعية تتوقف على الثقافة التى تفرعت عنها . فحياة البروتستانتية تتوقف على بقاء ما تعارضه ، وكما أن ثقافة الفرق البروتستانتية المخالفة تموت من نقص الغذاء إذا لم تستمر الثقافة الأنجليكانية ، فبقاء الثقافة الإنجليزية يتوقف على صلاح حال ثقافة أوربا اللاتينية ، والاستمرار فى استمداد الغذاء من تلك الثقافة اللاتينية .

على أن هناك فرقا بين انفصال كنتريرى عن روما ، وانفصال البروتستانتية الحرة عن كنتريرى ؛ وهو فرق هام بالنسبة لما أنا بصددده . فهو يناظر فرقا أوضحته فى الفصل السابق بين الاستعمار بطريق الهجرة الجماعية ( كما حدث فى الهجرات القديمة التى اندفعت غربا مكتسحة أوربا ) والاستعمار بواسطة انفصال عناصر معينة عن الثقافة التى تبقى فى الوطن ( كما فى استعمار أقطار النومينيون<sup>(٢)</sup> البريطانى والأمريكيتين ) . فالانفصال الذى عجل به هنرى الثامن كان سببه المباشر دوافع شخصية فى أوساط عليا ، وأمدته نزعات قوية ، ذات منشأ أكثر احتراما ، فى إنجلترا وشمال أوربا ، فما كانت قوى البروتستانتية تطلق من عقالها حتى ذهبت إلى مدى أبعد مما أراد هنرى نفسه ، أو مما كان يمكن أن يقبله . ولكن بالرغم من أن الإصلاح الدينى فى إنجلترا كان ، ككل ثورة أخرى ، من عمل أقلية ، وبالرغم من أنه قوبل بعدة حركات محلية ذات مقاومة عنيدة ، فقد انتهى بأن ضم بين دفتيه جمهور الأمة على اختلاف طبقاتهم وأقاليمهم . أما الفرق البروتستانتية فهى تمثل عناصر معينة فى الثقافة الإنجليزية نون سائر العناصر ، وقد لعبت الطبقة والحرقة نورا كبيرا فى

(١) دعوة بروتستنتية ، نشأت على أيدي بعض رجال الدين فى أكسفورد فى أوائل القرن الثامن عشر ، ولم تستقل بتنظيمها عن الكنيسة الإنجليزية إلا فى أواخره . سميت بهذا الاسم لأن أصحابها قرروا أن يقيموا عباداتهم ودراساتهم الدينية على « النظام »

(٢) الأقطار التى تتمتع باستقلال ذاتى داخل الكومنولث البريطانى ، ككندا وأستراليا .

(المترجم)

تكوينها . وقد يتعذر على أدق الدارسين أن يحكم إلى أى حد يرجع تكوين الثقافة النوعية إلى اعتناق معتقدات خارجية على معتقدات الجمهور ، وإلى أى حد يبعث تكوين الثقافة النوعية على البحث عن علل لمخالفة الجمهور . ومن حسن الحظ أن حل ذلك اللغز غير ضرورى فى بحثى هذا ، وعلى كل حال فقد كانت النتيجة تكوين طباق من الفرق الدينية فى إنجلترا ، ناشئة - إلى حد ما - عن الفوارق الثقافية بين الطبقات ، ومقوية - إلى حد ما - لهذه الفوارق .

وقد يستطيع دارس متعمق لعلم الأجناس ولتاريخ أقدم عهود الاستقرار فى هذه الجزيرة ، أن يقيم الدليل على وجود أسباب أكثر ثباتا وأكثر أولية لنزعات الانشقاق الدينى . وقد يستطيع أن يعزو هذه النزعات إلى خلافات لا يمكن استئصالها بين ثقافات شتى القبائل والأجناس واللغات التى سيطرت أو تنازعت السيادة من حين إلى حين . ثم قد يأخذ بالرأى القائل : أن الاختلاط الثقافى لا يتحتم أن يسير فى نفس الطريق الذى يسير فيه الاختلاط البيولوجى ؛ وأنه حتى لو فرضنا أن كل شخص من سلالة إنجليزية نقية تمتزج فى عروقه دماء جميع الغزاة المتعاقبين بنسب متساوية تماما فليس ينتج من ذلك بالضرورة أن الاتحاد الثقافى قد تم بينها . ومن ثم فقد يرى مثل هذا الدارس فى ميل عناصر شتى من السكان إلى التعبير عن إيمانها بطرق مختلفة ، وإلى تفضيل أنماط مختلفة من التنظيم الملى وأساليب مختلفة من العبادة ، انعكاسا لفواصل قديمة بين أجناس سائدة وأجناس مسودة . ومثل هذه الآراء خارجة عن موضوعى ، وليس لدى من العلم ما يسمح لى بتأييدها أو نقضها ؛ ولكن من الخير للكاتب والقراء معا أن يظلوا على ذكر من أنه قد توجد مستويات أعمق من هذه التى يجرى البحث فيها . وإذا ثبت أن الفروق المستمرة إلى الوقت الحاضر تنحدر من فروق أولية فى الثقافة فإن ذلك لن يكون إلا مؤكدا لقضية وحدة الدين والثقافة ، التى شرحتها فى الفصل الأول .

ومهما يكن من ذلك الأمر فثمة ما يكفى لشغل اهتمامنا من عجائب اختلاط النوافع والمصالح فى خلافات الأحزاب الدينية فى حقبة التاريخ الحديث . ولا يلزم أن يكون المرء كلبيا ولا ناسكا ليسليه ، أو يحزنه مشهد خداع النفس لدى المهاجمين والمدافعين عن هذا الشكل أو ذاك من أشكال الإيمان المسيحى ، وكذلك ما كان يتفق منهم من نفاق كثير . ولكن الطرب والحزن كليهما لا قيمة لهما من وجهة نظرى فى هذه

المقالة ، لأن هذا الاضطراب هو ما يجب أن يتوقعه المرء بالضبط ، لكونه صفة راسخة من صفات الإنسان . لا شك أن هناك مواقف في التاريخ فيها صراع ديني يمكن أن يعزى إلى دافع ديني محض ، فالحرب التي خاضها القديس أثناسيوس طوال حياته ضد الآريين واليوثيخين لا تحتاج أن تبحث في ضوء غير ضوء اللاهوت<sup>(١)</sup> ، والباحث الذي يحاول إثبات أنها تمثل صداما ثقافيا بين الاسكندرية وأنطاكية ، أو يقدم ابتكارا آخر من هذا القبيل ، يبدو لنا - على أحسن تقدير - أنه يتكلم عن شيء آخر . ولكن أنقى القضايا اللاهوتية تكون لها مع الزمن نتائج ثقافية : فإن معرفة سطحية بسيرة أثناسيوس كافية لأن تثبت لنا أنه كان واحدا من بناء المدينة الغربية العظام . وحين ندافع عن ديننا فلابد لنا في معظم الأمر من أن نكون مدافعين عن ثقافتنا في الوقت نفسه ، والعكس بالعكس ؛ فإننا نكون مطيعين لغريزتنا الأساسية في المحافظة على وجودنا . وحين نفعل ذلك نرتكب على مدى الزمن أخطاء كثيرة ، ونرتكب جرائم كثيرة ، يمكن أن ينحل معظمها إلى خطأ واحد ، وهو المطابقة بين ديننا وثقافتنا على مستوى ينبغي فيه أن نميز بينهما .

ولا تتصل هذه الاعتبارات بتاريخ الصراع والانفصال الديني فحسب ، بل إن لها مثل ذلك المكان حين تُبحث مشروعات إعادة التوحيد ، فإن أهمية الوقوف عند بحث الخصائص الثقافية وتمييز العوائق الدينية من الثقافية قد أهملت حتى الآن ، بل أذهب إلى أبعد من ذلك فأقول إنها تجوهمت عمدا ، وإن يكن هذا التجاهل عن غير وعي ، في المشروعات التي اتخذت أو اقترحت لإعادة توحيد الهيئات المسيحية . ومن هنا ما يبدو على هذه المشروعات من مظهر الاحتيال ، أو الاتفاق على عبارات يمكن للأطراف المتعاقدة أن تؤولها تأويلات مختلفة ، مما يثير في الذهن شبهة من المعاهدات المعقودة بين الحكومات .

(١) كان موضوع هذا الصراع المشهور في تاريخ المسيحية هو طبيعة المسيح . وذهب أريوس أسقف الإسكندرية ( المتوفى سنة ٢٣٦ ) إلى التوحيد البسيط المطلق ، وأن المسيح مخلوق . ودافع أثناسيوس ( المتوفى سنة ٣٢٣ ) عن مبدأ التثليث . أما « يوتيوخوس » فيبدو أن الإشارة إليه هنا خطأ تاريخي ، لأنه متأخر عن أثناسيوس ، فقد ولد سنة ٢٨٠ ومات سنة ٤٥٦ .

ويحسن بنا أن نذكر القارئ الذي لا يعرف تفاصيل «الزعة العالمية في الكنائس المسيحية»<sup>(١)</sup> بالفرق بين تبادل التناول<sup>(٢)</sup> وإعادة التوحيد<sup>(٣)</sup>. فالاتفاق على تبادل التناول بين كنيستين وطنيتين - كنيسة إنجلترا وكنيسة السويد ، أو بين كنيسة إنجلترا وإحدى الكنائس الشرقية ، أو بين كنيسة إنجلترا وهيئة مثل «الكاثوليك القدماء» الذين يوجدون في هولندا وأنحاء أخرى من القارة ، لا يلزم أن يتطلع إلى أكثر مما يدل عليه هذا الاصطلاح ، من اعتراف كلا الجانبين للجانب الآخر «بصلاحية القساوسة» واستقامة المعتقدات ، بحيث يكون لأفراد كلتا الكنيستين أن يصلوا ويتناولوا القربان في كنائس البلد الآخر ، ولقمس أن يقيموا الصلاة ويعطوا كذلك . وإنما يمكن أن يؤدي الاتفاق على تبادل التناول إلى إعادة التوحيد في إحدى حالتين : إما الوحدة السياسية بين الأمتين ، وهذا أمر بعيد الاحتمال ، وإما التوحيد النهائي للمسيحيين في جميع أنحاء العالم . أما إعادة التوحيد فتعني في الواقع إما إعادة توحيد هيئة ما ذات نظام أسقفى بكنيسة روما ، أو إعادة التوحيد بين هيئات منفصلة بعضها عن بعض في منطقة واحدة . وأنشط الحركات نحو إعادة التوحيد في الوقت الحاضر هي من النوع الثاني : أي إعادة التوحيد بين الكنيسة الأنجليكانية وبين واحدة أو أكثر من هيئات «الكنيسة الحرة» . والذي يعني هنا بوجه خاص هو ما يستتبعه هذا النوع الثاني من التوحيد في مجال الثقافة : إذ لا يُنتظر أن يقوم توحيد بين كنيسة إنجلترا وبين المشيخيين<sup>(٤)</sup> أو المثلوسست<sup>(٥)</sup> في أمريكا ، وإنما يكون التوحيد بين المشيخيين الأمريكيين وبين الكنيسة الأسقفية في أمريكا ، وبين المشيخيين الإنجليز وكنيسة إنجلترا .

وينبغي أن يكون واضحاً من الاعتبارات التي قدمتها في الفصل الأول أن التوحيد الكامل يستلزم الاشتراك في الثقافة : ثقافة مشتركة قائمة بالفعل ، وإمكان ازدياد

occumenicity (١) intercommunion (٢) reunion (٣)

(٤) الكنيسة المشيخية Presbyterian ch. وسط بين المحفلية (سبق التعريف بها) وبين التنظيم المركزي ، فهي تجعل للشيوخ الذين يمثلون الطائفة دوراً هاماً في التوجيه الديني عن طريق المجالس المتعاقبة. ويرجع تاريخها إلى أواسط القرن السادس عشر كالكنيسة المحفلية . (المترجم)

(٥) سبق التعريف بهذه الفرقة

(المترجم)

نموها تبعا للتوحيد الرسمي . وبديهى أن التوحيد المثالى لجميع المسيحيين لا يتضمن الصيرورة إلى تنميط الثقافة فى طول العالم وعرضه ، وإنما يتضمن وجود « ثقافة مسيحية » تكون كل الثقافات المحلية صورا مختلفة منها ، وسوف تختلف ، ويجب أن تختلف ، اختلافا بعيدا . إن بمقدورنا الآن أن نميز بين « ثقافة محلية » و « ثقافة أوربية » ؛ فحين نستخدم الاصطلاح الأخير نعترف بالفروق المحلية ؛ وكذلك لا ينبغي أن يُعد وجود « ثقافة مسيحية » عامة تجاهلا أو إلغاء للفروق بين ثقافات القارات المتعددة . ولكن اشتراكا قويا فى الثقافة بين شتى الهيئات المسيحية فى المنطقة الواحدة ( ويجب أن نتذكر أننا نعنى « الثقافة » متميزة عن « الدين » هنا ) لا يسهل إعادة توحيد المسيحيين فى تلك المنطقة فحسب ، بل يعرض مثل هذا الاتحاد لأخطار معينة أيضا .

وقد سبق أن بينت أن كل انقسام لشعب مسيحي إلى فرق يقود إلى نمو «ثقافات نوعية» بين ذلك الشعب ، أو يقوى ذلك ؛ وسألت القارئ أن ينظر إلى الأنجليكانية والكنائس الحرة ليثبت له صدق هذه النظرة . ولكننا يجب أن نضيف الآن أن الانقسام الثقافى بين الأنجليكان وأتباع الكنائس الحرة قد تضاعف بتغير الظروف الاجتماعية والاقتصادية . فإن تنظيم المجتمع الريفى الذى كانت كنيسة إنجلترا تستمد معظم قوتها الثقافية منه سائر إلى الانحلال ؛ فالسادة ملاك الأراضى أصبحوا أقل أمنا وسلطانا ونفوذاً ؛ والأسر التى ارتفعت بالتجارة وخلفت على ملك الأراضى فى كثير من الأماكن تضاعف عزا وثراء ؛ والقساوسة الأنجليكان المتخرجون فى مدارس خاصة أو فى الجامعات القديمة أو الذين تعلموا على نفقة أسرهم يقل عددهم ؛ والأساقفة رجال غير أثرياء ، يشق عليهم أن يفتحوا قصورا وأتباع الكنيسة الأنجليكانية والكنائس الحرة يتعلمون فى جامعات واحدة ، وأحيانا فى مدارس واحدة . ثم إنهم جميعا يتعرضون لبيئة ثقافية واحدة ، منفصلة عن الدين . وعندما تؤلف المصالح المشتركة والمشاكل المشتركة بين رجال نوى عقائد دينية مختلفة ، يشعرون بعالم لا مسيحي يتزايد ضغطه عليهم ولا يشعرون بمقدار تسرب المؤثرات اللامسيحية والثقافة المحايدة إليهم هم أنفسهم ، فليس بمستغرب أن تبدو لهم بقايا الفروق بين ثقافتهم المسيحية المختلفة ذات أهمية ثانوية .

ولا تعيننى فى هذا المقام أخطار الاتحاد على بنود خاطئة أو مراوغة ؛ ولكننى معنى أشد العناية بخطر الاتحاد يسهل اختفاء المميزات الثقافية لشتى الهيئات المتحدة

فيسرع بالانحدار العام للثقافة ويؤكد ، فدقة التفكير اللاهوتى والفلسفى أو خشونته هى بالبداية مقياس من المقاييس لحالة ثقافتنا ؛ والميل فى بعض النواثر إلى الهبوط باللاهوت إلى مبادئ يمكن أن يفهمها الطفل أو يقبلها السوكينى<sup>(١)</sup> هو بذاته دليل ضعف ثقافى. ولكن ثمة خطرا آخر - من وجهة نظرنا - فى خطط إعادة التوحيد التى تحاول أن تزيل الصعوبات من أمام كل إنسان ، وتحفظ عليه اعتزازه بنفسه . ففى عصر كعصرنا هذا ، أصبح يرى من الأدب إخفاء الفروق الاجتماعية والتظاهر بأن أعلى درجة من « الثقافة » يجب أن تكون ميسرة لكل - إنسان - فى عصر يتخذ بالتسوية الثقافية سوف ينكر أن الأجزاء المسيحية التى تتراد إعادة توحيدها تمثل فروقا ثقافية ما . ومن المحقق أنه سيشدد الضغط لإيجاد توحيد على أسس من المساواة الثقافية التامة . بل قد يعطى اعتبار أكثر مما ينبغي للنسب العددية للأتباع فى كل هيئة من الهيئات المتحدة : فإن الثقافة الرئيسية ستظل ثقافة رئيسية ، والثقافة النوعية نوعية ، ولو اجتذبت الأخيرة أتباعا أكثر من الأولى . والهيئة الدينية الرئيسية هى دائما الحارسة على القدر الأكبر من بقايا الصور العليا لنمو الثقافة ، المحفوظة من عهد ماض قبل أن يحدث الانقسام . وليست الهيئة الدينية الرئيسية هى صاحبة اللاهوت الأكثر دقة فحسب ، بل أنها هى الأقل بعدا عن النشاط الفكرى والفنى الأفضل فى عصرها . ومن هنا فإن من يبدل عقيدته الدينية - ولا أعنى من ينتقل من شكل من أشكال المسيحية إلى شكل آخر فحسب ، بل أعنى أولا من يتحول من اللامبالاة إلى اعتناق المسيحية إيمانا وعملا - من يبدل عقيدته الدينية من ذوى الفكر والإحساس يجتذب إلى أكثر أنماط العبادة والعقيدة قربا من الكتلة . وقد يتخذ المشاهد الخارجى هذا الاجتذاب - الذى يمكن أن يحدث قبل أن يبدأ من سيتحول إلى الإيمان فى التعرف إلى المسيحية على الإطلاق - دليلا على أن ذلك المتحول قد أصبح مسيحيا لأسباب خاطئة ، أو أنه كاذب مدع . لقد اقترَف كل ذنب يمكن تخيله ، وربما أخفى ادعاء الإيمان الدينى غرورا وإغراطا فكريا أو اسطاطيقيا ، ولكننا إذا اعتبرنا وثاقة الصلة بين الدين والثقافة ، وهى نقطة البدء فى هذا البحث ، وجدنا أن ظواهر مثل السير إلى الإيمان الدينى عن طريق الاجتذاب الثقافى هى ظواهر طبيعية كما أنها مقبولة .

(١) نسبة إلى سوكينوس Socinus وهو لاهوتى طليانى (١٥٣٩-١٦٠٤) أنكر المبادئ الكاثوليكية والبروتستانتية الأساسية ، كمبدأ التثليث وألوهية المسيح ، وفسر الخطيئة والخلاص ونحوهما تفسيراً عقليا .

(المترجم)

ويعد الاعتبارات التي أُلعت إليها فيما سبق، يجب أن أحاول وصل هذا الفصل بالفصلين السابقين ، فأسأل : ما النموذج المثالي للوحدة والتعدد بين الأمم المسيحية وبين الطباق المتعددة في كل أمة ؟ وينبغي أن يكون واضحاً أن وجهة النظر الاجتماعية لا يمكن أن تؤدي بنا إلى تلك النتائج التي لا يوصل إليها على ما ينبغي إلا بمقدمات لاهوتية ، وإن من قرأ الفصول السابقة لحرى ألا يجد حلاً في أي خطة صارمة لا تقبل التغيير. فلا واحد من الأنماط الثلاثة الرئيسية للتنظيم الديني يعطى ضماناً من الانحدار الثقافي : لا الكنيسة الأممية ذات السلطة المركزية ، ولا الكنيسة القومية، ولا الفرقة المنفصلة . فخطر الحرية هو التميع ، وخطر النظام الصارم هو التحجر . وكذلك لا يمكننا أن نحكم من تاريخ أي مجتمع بالذات أنه لو اختلف تاريخه الديني لكان حرياً أن ينتج ثقافة أصح اليوم : فالنتائج القاذرة للصراع الديني المسلح بين شعب ما كما حدث في إنجلترا في القرن السابع عشر أو في الولايات الألمانية في القرن السادس عشر لا تحتاج إلى تأكيد ؛ والتحلل الذي يحدث الانقسام إلى فرق أمر ألعنا به فيما سبق. ومع ذلك فقد نسأل : ألم تحي حركة الموثودست<sup>(١)</sup> في عهدها الحماسي الأكبر ، الحياة الروحية للإنجليز ، وتمهد السبيل للحركة الإنجيلية<sup>(٢)</sup> بل لحركة أكسفورد<sup>(٣)</sup> ثم إن الخلاف الديني قد مكن « طبقة العمال » المسيحيين ( وإن يكن ما فعله « الطبقة العاملة » المسيحية بعامة أقل مما كان يمكنه أن يفعل ) من أن يقوموا بذلك الدور الذي ينبغي أن يتمنى كل مسيحي ذي حماسة وفاعلية اجتماعية أن يقوم به ، دور توجيه كنيستهم المحلية والمنظمات الاجتماعية والخيرية المرتبطة بها . وقد كان ثمة خيار فعلي في بعض الأحيان بين التفرق الديني وبين عدم المبالاة الدينية ، وحين اختار قوم الطريق

(١) سبق التعريف بهذه الحركة .

(المترجم)

(٢) حركة نحو توحيد المسيحية بدأت في لندن سنة ١٨٤٦ بمؤتمر ضم ٩٠٠ من رجال الدين وعامة المسيحيين في الطوائف المختلفة . وقد انتشرت الدعوة في كثير من الأقطار البروتستنتية ، وكان هدفها العودة إلى الإنجيل ومكافحة عدم الاكتراث بالدين ، تأكيد حرية الفرد في تكوين عقيدته . على أن المؤتمر قد قرر عقائد تسما جعلها أساساً للإيمان .

(المترجم)

(٣) حركة دينية إصلاحية في القرن التاسع عشر . كان للقائمين بها نزعة اشتراكية . ومعهم تأثروا بها الكاتب الإنجليزي جون رسكن .

(المترجم)



الأول ، حفظوا الحياة على ثقافة بعض الطباق الاجتماعية بذلك الاختيار . والثقافة المناسبة لكل طبق هي بمنزلة سواء في الأهمية كما قلت في مطلع هذه المقالة .

ويبدو أن وجود صراع دائم بين القوى الجاذبة المركزية ، والقوى الطاردة المركزية أمر مستحب هنا ، كما هي الحال في العلاقة بين الطبقات الاجتماعية والعلاقة بين شتى الأقاليم في بلد ما . فإنه لا يمكن بقاء توازن ما بدون الصراع . والنتائج التي يصح لنا أن نصل إليها من مقدماتنا ومن جهة نظر علم الاجتماع هي - فيما يبدو لي - كما يلي : ينبغي أن يكون العالم المسيحي واحدا - وليس في وسعنا أن ندلى برأى عن شكل التنظيم ولا مُستقرُّ أسلطات في تلك الوحدة - ولكن ينبغي أن يوجد في داخل تلك الوحدة صراع دائب بين الأفكار ؛ فإن الحق لا ينبسط ويتضح إلا بالصراع ضد الأفكار الخاطئة التي تظهر دائما ، ومطابقة السُّنة لا تُطوّر لتفي بحاجات العصر إلا في الصراع مع الابتداع . كما ينبغي أن يوجد في داخل تلك الوحدة جهد دائب من جانب كل إقليم لتشكيل المسيحية تشكيلا يلائمه ، جهد لا ينبغي أن يكبت كل الكبت ولا أن يُطلق كل الإطلاق . فالمزاج المحلي يجب أن يعبر عن خصوصيته في الشكل الذي يتخذه من المسيحية ، وكذلك الأمر بالنسبة للطبق الاجتماعي ، حتى تزدهر الثقافة الخاصة بكل منطقة وكل طبقة . ولكن يجب أيضا أن تكون هناك قوة تُبقى هذه المناطق وهذه الطبقات مترابطة ، وإذا عُدِمَت هذه القوة المصحِّحة الموجهة نحو وحدة الإيمان والعمل فإن ثقافة كل جزء سوف تضار . وقد رأينا فيما سبق أن ثقافة الأمة تصلح بصلاح ثقافة شتى الأجزاء المكونة لها ، جغرافيا واجتماعيا ؛ ولكنها تحتاج أيضا إلى أن تكون هي نفسها جزءا من ثقافة أكبر ، وذلك يتطلب المثل الأعلى النهائي - مهما يكن تحقيقه غير ممكن - مثل « ثقافة عالمية » بمعنى مختلف عن المعنى الذي تتضمنه خطط أنصار الاتحاد العالمي . ويبدو إيمان مشترك لن تؤدي كل الجهود التي تبذل نحو التقريب بين الأمم في الثقافة إلا إلى وهم الوحدة .



## الفصل الخامس

### ملاحظة عن الثقافة والسياسة

«على أن السياسة لم تشغله بحيث تصرف ذهنه عن أمور أكثر خطراً» .

صمويل جونسون عن جورج لنتون

نلاحظ في هذه الأيام أن «الثقافة» تجتذب اهتمام رجال السياسة : ولا يعنى هذا أن السياسة هم دائماً «رجال ثقافة» بل إن «الثقافة» تعتبر أداة للسياسة ، كما تعتبر من المنافع الاجتماعية التي تعمل النولة على رعايتها . ولا يقتصر الأمر على أننا نسمع من جهات سياسية عليا أن «العلاقات الثقافية» بين الأمم ذات خطر عظيم ، بل إننا نجد المكاتب تنشأ والموظفين يعينون خصيصاً لتعهد هذه العلاقات : التي يفرض أنها تقوى أو اصر الصداقة بين الأمم . وينبغي ألا تذهلنا حقيقة أن الثقافة أصبحت - بوجه ما - قسمًا من السياسة ، عن حقيقة أن السياسة كانت في عهود أخرى منشطًا يُمارس داخل ثقافة ما ، وبين معنًى ثقافات شتى . ولذلك فليس بمستنكر أن نحاول الإشارة إلى مكان السياسة داخل ثقافة موحدة ومقسمة وفقاً لنوع الوحدة والتقسيم اللذين بحثنا أمرهما .

وأحسبنا نستطيع أن نفترض أن ممارسة السياسة والاهتمام النشط بالشئون العامة في مجتمع كالذى وصفناه لن يكون من شأن كل إنسان ، أو لن يكون من شأن كل إنسان بمقدار واحد ؛ وأنه ليس كل إنسان ينبغي أن يشغل نفسه بسير الأمة بوصفها كلا ، اللهم إلا في لحظات الأزمة . ففي مجتمع إقليمي سليم لا تكون الشئون العامة شغل كل إنسان أو شغل الأغلبية العظمى إلا داخل الوحدات الاجتماعية الشديدة الصغر ، وتكون شغل عدد أصغر فأصغر من الناس في الوحدات الأكبر التي تشتمل على الوحدات الأصغر . وفي مجتمع طباقي سليم تكون الشئون العامة مسئولية لا يتكافأ الناس في حملها ؛ فمن ورثوا مزايا خاصة - أولئك الذين ينبغي أن تلهم فيهم المصلحة الشخصية والمصلحة العائلية («ما لهم في البلد») مع الروح العامة -

يرثون مسئولية أكبر . وتكون الصفوة الحاكمة فى الأمة ، بوصفها كلا ، مؤلفة من أولئك الذين ورثوا مسئوليتهم مع ثرائهم ومكانتهم ، والذين يزيد فى قواهم دائماً ، ويقودها أحياناً ، أفراد نابغون ذوو مواهب ممتازة . ولكننا حين نتحدث عن صفوة حاكمة يجب أن نتحرز من تصور صفوة منفصلة انفصاً واضحاً عن الصفوات الأخرى فى المجتمع .

ولو وصفنا العلاقة بين الصفوة السياسية - ونعنى بها قادة كل الجماعات السياسية العاملة المعترف بها ، فإن بقاء النظام البرلماني يستلزم استمرار «تناول العشاء مع المعارضة» <sup>(١)</sup> - لوصفنا العلاقة بين الصفوة السياسية وبين الصفوات الأخرى بأنها اتصال رجال العمل برجال الفكر لكان فى هذا الوصف تسامح كبير . فهى بالأحرى علاقة بين رجال من أنماط عقلية مختلفة ، نوى مجالات فكرية وعملية مختلفة . فالتمييز القاطع بين الفكر والعمل لا يستقيم فى الحياة السياسية أكثر مما يستقيم فى الحياة الدينية ، حيث يلزم أن يكون لرجل التأمل منشطه الخاص ، وألا يكون القس العلماني عديم الخبرة بالتأمل . ليس ثمة مستوى من الحياة النشيطة يمكن إغفال الفكر فيه ، إلا مستوى التنفيذ الآلى للأوامر ؛ وليس ثمة نوع من التفكير يمكن أن يكون عديم التأثير فى العمل .

وقد ألفت فى غير هذا المقام <sup>(٢)</sup> إلى أن المجتمع يتعرض لخطر الانحلال حين يعوزه الاتصال بين الناس فى المجالات المختلفة من النشاط - بين العقول السياسية والعلمية والفنية والفلسفية والدينية . ولا يمكن إصلاح هذا الانفصال بالتنظيم العام وحده . فليست المسألة هى أن يجمع ممثلو الأنماط المختلفة من المعرفة والخبرة فى لجان ، وأن يدعى كل إنسان لينصح كل إنسان آخر ؛ فالصفوة ينبغي أن تكون شيئاً مختلفاً عن ندوة من كهنة ورؤساء سياسيين ورجال أعمال أثرياء ، شيئاً أقرب من هذا بكثير إلى التكوين العضوى ، فالرجال الذين لا يلتقون إلا لأغراض جدية محددة ، وفى مناسبات رسمية ، لا يلتقون التقاء كاملاً . قد يكون بينهم أمر مشترك هم شديدي العناية به ، وقد ينتهون بتكرار الاتصال بينهم إلى الاشتراك فى قدر من المفردات والتعبيرات اللغوية يبدو أنه يؤدى كل ظلال المعانى اللازمة لغرضهم المشترك ؛ ولكنهم

(١) أُنحال أن عبارة كهذه قد نسبت إلى السير وإيم فرنون هاركورت ، أو قيلت فى حديث عنه .

(٢) «فكرة مجتمع مسيحي» ص ٤٠

لن يزالوا يخرجون من هذه المقابلات لينصرف كل منهم إلى عالمه الاجتماعي الخاص ، وإلى عالمه الفردي الخاص . ومما يلاحظه الجميع أن أية مودة شخصية وثيقة تتميز بأنه يتفق فيها الصمت الراضى ، أو الوعي السعيد المتبادل عند الاشتغال بمهمة مشتركة ، أو الجِد الباطن في الاستمتاع بفكاهة تافهة ؛ وانسجام كل حلقة من الأصحاب يتوقف على عُرْف اجتماعي مشترك ، وطقوس مشتركة ، وأنواع من الاسترواح مشتركة . وهذه الأواصر لا تنقل أهمية في نقل المعنى بالكلمات ، عن وجود موضوع مشترك يكون لشئى الأطراف علم به . من سوء حظ الرجل أن يكون أصدقائه وشركاؤه فى العمل جماعتين ليس بينهما اتصال ؛ ومما يؤدي به إلى ضيق الأفق أن يكونا جماعة واحدة .

ومثل هذه الملاحظات عن الصداقة الشخصية لا جديد فيها ؛ وإنما كل ما يمكن أن يكون هناك من جدة فهو فى اللغة إليها فى هذا المقام . فهى تدل على مزية المجتمع الذى يمكن أن يلتقى فيه أهل كل منشط من المناشط العليا بون أن يتكلموا فى العمل أو يعنى كل منهم نفسه بالكلام فى عمل الآخر . فلكى نقدر رجل العمل حق قدره يجب أن نلتقى به ، أو يجب على الأقل أن نكون قد عرفنا رجلاً كثيراً على هذه الشاكلة حتى نستطيع أن نصدق الحدس عن رجل لم نلقه . ولقاء رجل من رجال الفكر وتكوين انطباع عن شخصيته قد يكون عوناً كبيراً فى الحكم على أفكاره . وليس هذا بمستكثر حتى فى ميدان الفن ، مع أن ثمة تحفظات هامة فى هذا الميدان ، ومع أن الانطباعات عن شخصية الفنان كثيراً ما تؤثر فى النظر إلى عمله تأثيراً منحرفاً عن الموضوع - فكل فنان لابد يلاحظ أنه فى حين يزداد قليل من الناس كرهًا لعمله بعد أن يلقوه ، فإن هناك كثيرين أيضاً يتقبلونه بقبول حسن إذا وجوه شخصاً ظريفاً . وهذه المزايا ثابتة مهما يتأذى منها العقل ، وبالرغم من أنه يستحيل فى المجتمعات الحديثة ذات الأعداد الضخمة أن يعرف كل إنسان كل إنسان آخر .

وفى أيامنا هذه نقرأ كتباً جديدة أكثر مما ينبغي ، أو نشعر بالضيق حين نفكر أن هناك كتباً جديدة نحنُ لقراءتها مهملون . إننا نقرأ كتباً كثيرة لأننا لا نستطيع أن نهرف عدداً كافياً من الناس ؛ فنحن لا نستطيع أن نعرف كل من تقيدينا معرفته لأن هناك كثيراً جداً من هؤلاء . ومن ثم نتواصل بكتابة مزيد من الكتب ، إذا كانت لدينا المهارة للتأليف بين الكلمات والحظ لجعلها طبع . وغالباً ما يكون الكتاب الذين أتيح لنا حظ معرفتهم هم أصحاب الكتب التى يمكننا تجاهلها ؛ وعلى قدر معرفتنا الشخصية

بهم يقل شعورنا بالحاجة إلى قراءة ما يكتبونه . وليست الكثرة المفرطة من الكتب الجديدة هي وحدها التي تثقل علينا ، فثمة ما يزيدنا ارتباكاً في تلك الكثرة المفرطة من النوريات والتقارير والمذكرات التي توزع توزيعاً خاصاً ، وفي محاولتنا لأن نظل على صلة بأحسن هذه المنشورات قد نضحي بالأسباب الثلاثة الدائمة للقراءة : اكتساب الحكمة ، والاستمتاع بالفن ، ولذة التسلية . هذا إلى أن مشاغل السياسي المحترف أكثر من أن تدع له وقتاً للقراءة الجادة حتى في السياسة نفسها . وليس لديه إلا قدر ضئيل جداً من الوقت لتبادل الأفكار والمعلومات مع نوى التبريز في نواحي الحياة الأخرى . ولعلنا كنا نجد في مجتمع أصغر (مجتمع أقل أن يصاب بحمی النشاط نتيجة لذلك) حديثاً أكثر وكتباً أقل ؛ ولا نجد ذلك الميل من أناس نالوا بعض الشهرة إلى أن يكتبوا كتباً خارج الموضوع الذي اشتهروا به ، كما هو الشأن في هذه المقالة مثلاً .

ومن غير المرجح أن تصل أعماق الأعمال وأكثرها أصالة ، في كل هذا السيل من المطبوعات ، إلى عين جمهور كبير أو تسترعى انتباهه ، بل ليس من المرجح أن تستطيع ذلك مع عدد طيب من القراء القادرين على معرفة قيمتها . وأسرع الأفكار سيراً هي تلك التي تتعلق ميلاً أو موقفاً عاطفياً جارياً ؛ وثمة أفكار أخرى تشوّه لتتلازم مع ما هو مسلمٌ به فعلاً . وحصيلة ذلك في فكر الجمهور أبعد عن أن تكون تقطيراً للأحسن والأحكم ، وأقرب إلى أن تمثل الأهواء الشائعة بين أغلبية المحررين وعارضى الكتب . وبهذه الطريقة تتكون «الأفكار الجارية» أو على الأصح «الكلمات الجارية» التي يتحتم على السياسي المحترف أن يدخلها في حسابه ، ويعاملها باحترام في خطبه ، لأن لها تأثيراً عاطفياً على ذلك القسم من الجمهور الذي تؤثر فيه الكلمة المطبوعة . وليس من الضروري لقبول هذه «الأفكار» معاً أن تكون متسقة بعضها مع بعض ، ومهما يكن بيننا من تناقض ، فعلى السياسي النعملي أن يتناولها بتوقير كما لو كانت هي منشآت العقل الخبير أو بداهات العبقرية أو جماع حكمة العصور . والغالب ألا يكون قد شم شيئاً مما عساه كان لها من شذى وهي جديدة بل التقطها أنفه حين بدأت تنتن .

وفي مجتمع مدرجٌ بحيث توجد فيه مستويات متعددة للثقافة ، ومستويات متعددة للنفوذ والسلطان ، يمكن على الأقل أن يكبح جماح السياسي في استعماله للغة باحترامه لحكم جمهور أقل عدداً وأشد نقداً ، وخوفه من سخرية ذلك الجمهور الذي

حافظ على معيار ما للأسلوب الثرى فإذا كان مع ذلك مجتمعاً غير مركزي ، مجتمعاً استمرت الثقافات المحلية فيه مزدهرة ، وتكون معظم مشكلاته من مشكلات محلية يستطيع أهل الإقليم أن يصلوا فيها إلى رأى من خبراتهم الخاصة وحديثهم مع جيرانهم ، فإن الأقوال السياسية تصبح أميل إلى الوضوح وأقل قبولاً لاختلاف التفسير . فالخطبة المحلية فى موضوع محلى أقرب إلى الفهم من خطبة موجهة إلى أمة بحالها ، وإنما نلاحظ أن أكبر حشد من المبهمات والتعميمات الغامضة يوجد عادة فى الخطب الموجهة إلى العالم كله .

ومن المستحسن دائماً أن يكون تعليم التاريخ جزءاً من تربية أولئك الذين يولدون فى الدرجات السياسية العليا من المجتمع ، أو تؤهلهم قدراتهم لدخولها ، وأن يكون تاريخ النظريات السياسية جزءاً من دراستهم التاريخية . وتمتاز دراسة التاريخ اليونانى والنظريات السياسية اليونانية تمهيداً لدراسة غيرهما من التاريخ والنظريات ، تمتاز تلك الدراسة بطواعيتها ؛ فهى تتناول منطقة صغيرة من الأرض ، وتتناول الرجال أكثر من الكتل ، والعواطف الإنسانية للأفراد أكثر من تلك القوى اللاشخصية الضخمة التى هى من الوسائل الضرورية للتفكير فى مجتمعنا الحديث ، والتى تميل دراستها إلى أن تلقى فى الظل دراسة البشر . ثم إن قارئ الفلسفة اليونانية أبعد عن الإفراط فى التفاؤل فى شأن تأثير النظريات السياسية ؛ فإنه يلاحظ أن دراسة الأشكال السياسية قد نشأت فيما يبدو من عجز النظم السياسية ؛ وأنه لا أفلاطون ولا أرسطو كانا شديدي الاهتمام بالتنبؤ أو شديدي التفاؤل بالنسبة إلى المستقبل .

أما النظريات السياسية التى نشأت فى العصور الحديثة جداً فإنها أقل اهتماماً بالطبيعة البشرية إذ تميل إلى اعتبارها شيئاً يمكن دائماً أن يعاد تشكيله ليلائم أى شكل سياسى يعد أفضل . ومعطياتها الحقيقية هى قوى لا شخصية لعلها نشأت من صراع الإرادات البشرية واجتماعها ، ولكنها انتهت بأن غلبت عليها وحلت محلها . وفيها عيوب شتى إذ جعلت جزءاً من التدريب الأكاديمى للشباب . فبديهى أنها أميل إلى تكوين عقول مهينة للتفكير باصطلاحات القوى اللاشخصية للإنسانية ، ومن ثم إلى جعل دارسها لا إنسانين . وهى إذ لا تعنى بالإنسانية إلا كتلة تميل إلى أن تنفصل عن الأخلاق ؛ وإذ لا تعنى إلا بتلك الفترة الحديثة من التاريخ ، التى يسهل إثبات أن الإنسانية فيها قد حكمت بقوى لا شخصية ، تجعل الدراسة الحققة للجنس

البشرى منحصرة في المائتين أو المئات الثلاثة الأخيرة من السنين في حياة الإنسان .  
وهي في كثير من الأحيان تفرس إيماناً بمستقبل محدد تحديداً لا يمكن تغييره ، وفي  
الوقت نفسه بمستقبل لنا كل الحرية في تشكيله كما نحب . والفكر السياسي الحديث  
لارتباطه الوثيق بالاقتصاد وعلم الاجتماع يدعى لنفسه مقام ملك على العلوم : فإن  
العلوم المنضبطة والتجريبية يحكم عليها بحسب منفعتها ، وتقدر قيمتها بحسب  
ما تنتج من نتائج - إما لجعل الحياة أكثر راحة وأقل جهداً ، أو لجعلها أقل استقراراً  
وإنهائها بسرعة أكبر . والثقافة نفسها تعد إما ناتجاً ثانوياً يمكن أن يُترك وشأنه  
أوجانباً من الحياة ينظم وفقاً لما نحبّه من خطة . وأنا لا أفكر فقط في الفلسفات  
الأقرب إلى التصلب والكلية في الوقت الحاضر ، بل إلى افتراضات تلون التفكير في  
كل بلد ، وتميل إلى تكون خطأ مشتركاً بين أكثر الأحزاب تعارضاً .

ومن الوثائق الهامة في تاريخ التوجيه السياسي للثقافة مقالة ليون تروتسكي  
«الأدب والثورة» التي ظهرت ترجمة إنجليزية لها في سنة ١٩٢٥<sup>(١)</sup> . لقد كان للاعتقاد  
الذي يبنو راسخاً في العقل المسكوفى بأن دور «روسيا الأم» هو أن تقدم طريقة كاملة  
في الحياة إلى سائر العالم ، لا مجرد أفكار وأشكال سياسية ، كان لهذا الاعتقاد أثر  
كبير في جعلنا على وعى ثقافى أكثر اضطباعاً بالصيغة السياسية ، ولكن ثمة أسباب  
أخرى لهذا الوعى غير الثورة الروسية . فقد لعبت أبحاث الأنثروبولوجيين ونظرياتهم  
دورها ، وأدت بنا إلى دراسة علاقات الدول الاستعمارية والشعوب الواقعة تحت  
سلطانها باهتمام جديد . والحكومات أكثر وعياً بضرورة النظر بعين الاعتبار إلى  
الاختلافات الثقافية ؛ وتزداد أهمية هذه الاختلافات بمقدار هيمنة السلطة المركزية  
الامبراطورية على الإدارة الاستعمارية . فالشعب المنعزل لا يعى أن له «ثقافة» على  
الإطلاق . والفروق بين الأمم الأوربية المختلفة في الماضى لم تكن واسعة بحيث تجعل  
شعوبها تنتظر إلى ثقافاتهما على أنها مختلفة إلى درجة التناحر والتنافر ؛ وقد كان  
حكام ألمانيا السابقون هم أول من استغلوا الوعى الثقافى كوسيلة لتوحيد أمة ضد أمم

(١) الناشر International Publishers, New York كتاب يستحق أن يعاد نشره . ولا يبدو منه  
أن تروتسكى كان شديد الحساسية للأدب ، ولكنه كان ، من وجهة نظره ، ناقد الفهم فيه . والكتاب ، ككل كتبه  
مثل بنقاشات حول شخصيات روسية ثانوية يجهلها الأجنبى ولا تثير اهتمامه . ولكن هذا الإفراط في  
التفصيل وإن جعل للكتاب صبغة محلية فإنه يزيد إحياء بالأصالة لكونه مكتوباً كى يعبر الكاتب عن فكرة  
لا من أجل قراء أجانب .



أخرى . وأصبحنا اليوم على حال من الوعى الثقافى تغذى النازية والشيوعية والقومية فى وقت واحد ، وتؤكد الانفصال دون أن تساعدنا للتغلب عليه . ولعل المقام يسمح هنا ببضع ملاحظات عن الآثار الثقافية للإمبراطورية (بأوسع معانيها) .

لقد كان الحكام البريطانيون الأول للهند قانعين بأن يحكموا . وتطبع بعضهم ، لطول الإقامة واتصال البعد عن بريطانيا ، بعقلية الشعب الذى حكموه . ثم خلف من بعدهم نوع من الحكام كانوا صراحة خدام هوايتهم ، وأطردت هذه الحال ، وكانوا لا يخدمون إلا مدة محدودة (يعودون بعدها إلى موطنهم إما للتقاعد أو لعمل آخر) ، وهؤلاء قصودوا بالأحرى إلى أن يجلبوا إلى الهند منافع المدنية الغربية . ولم يكن فى نيتهم أن يقتلعوا «ثقافة» كاملة أو يفرضوا ثقافة أخرى ؛ ولكن تفوق التنظيم السياسى والاجتماعى الغربى ، والتربية الإنجليزية ، والعدالة الإنجليزية ، و «التنوير» الغربى والعلم الغربى ، كان يبدو لهم بديهياً بحيث تكفى الرغبة فى عمل الخير دافعاً لإدخال هذه الأشياء . ولم يكن البريطانى - وهو الذى لا يعى أهمية الدين فى تكوين ثقافته - ليعرف أهميته فى المحافظة على ثقافة أخرى . وبواقع الخيلاء والكرم تختلط اختلاطاً لا يمكن تمييزه فى فرض تقاريق ثقافة أجنبية - وهو فرض لا تلعب القوة فيه إلا دوراً صغيراً ، وأخطر منها بكثير أمر استثارة الطموح والإغراء الذى يتعرض له الوطنيون للإعجاب بأخطاء المدنية الغربية لأسباب خاطئة. فهناك فى وقت واحد تأكيد للتفوق ورغبة لنقل طريقة الحياة التى يقوم عليها هذا التفوق المزعوم . وهكذا يكتسب الوطنى ميلاً إلى الأساليب الغربية ، وإعجاباً تمازجه الفيرة بالقوة المادية ، وسخطاً على معلميه وقد كان النجاح الجزئى «للتغريب» - وبعض أفراد المجتمعات الشرقية سريعون إلى الأخذ بمزاياه الظاهرية - أقرب إلى جعل الرجل الشرقى أقل رضى عن مدنيته ، وأشد حنقاً على هذا الذى سبب عدم رضاه ؛ لقد جعله أكثر وعياً بالفروق ، فى نفس الوقت الذى محا فيه بعض هذه الفروق ، وفكك الثقافة الوطنية على مستواها الأعلى دون أن ينفذ إلى الكتل ؛ وخلف لنا الفكرة المحزنة فى أن سبب هذا التحلل ليس الفساد أو الوحشية أو سوء الإدارة ، فإن هذه العلل لم تلعب إلا دوراً صغيراً ، وليست هناك أمة لديها ما يخلج فى هذه الأمور أقل مما لدى بريطانيا ، فقد كانت الوحشية وسوء الإدارة سائدين فى الهند قبل مجئ البريطانيين ، بحيث لم يكن ارتكابهما ليؤثر فى نسيج الحياة الهندية . وإنما يكمن السبب فى حقيقة أنه لا يمكن أن يكون هناك وسط ثابت بين طرفى الحكم الخارجى الذى يكتفى بالمحافظة على النظام تاركاً البناء

الاجتماعى دون تغيير ، وبين التحويل الثقافى الكامل . والفشل فى الوصول إلى النتيجة الأخيرة هو فشل دينى <sup>(١)</sup> .

والإشارة إلى الضرر الذى أصاب الثقافات الوطنية فى أثناء التوسع الاستعماري ليس إدانة الاستعمار نفسه بحال ، كما يحب دعاة تفكك الاستعمار أن يستنتجوا . بل إن أعداء الاستعمار هؤلاء أنفسهم هم فى معظم الأحيان أكثر المؤمنين بتفوق المدنية الغربية اطمئناناً فى إيمانهم ، بوصفهم أحراراً ، وهم يجمعون فى وقت واحد بين العمى عن فوائد الحكم الاستعماري وعن ضرر تحطيم الثقافة الوطنية . وجرى بنا حسبما يرى هؤلاء المتحمسون أن نقحم أنفسنا على مدنية أخرى ونجهز أفرادها بمبكراتنا الميكانيكية وننظمنا فى الحكم والتعليم والقانون والطب والمالية ، ونوحى إليهم احتقار عاداتهم واتخاذ موقف مستدير من الخرافات الدينية - ثم نتركهم لينضجوا فى الخليط الذى أغليناها لهم .

ومن الملاحظ أن أعنف النقد للاستعمار البريطانى أو التشهير به كثيراً ما يأتى من ممثلى مجتمعات تمارس شكلاً آخر من الاستعمار ، أى من التوسع الذى يأتى بمنافع مادية ويمد تأثير الثقافة . وقد جنحت أمريكا إلى فرض طريققتها فى الحياة متخذة طريق التجارة خاصة ، وخالقة ميلاً إلى سلعها . وحتى أحقر المصنوعات المادية - نتاج مدينة معينة ورمزها - هى رسول الثقافة التى جاءت منها ؛ ويكفى أن نحدد هذا القول بمثل واحد وهو تلك السلعة الشديدة التأثير السريعة الاشتعال : القلم المصنوع من السلولويد . وهكذا يمكن أن يكون التوسع الاقتصادى الأمريكى أيضاً - على طريقته الخاصة - سبب تحال الثقافات التى يمسها .

ولعل أحدث أنماط الاستعمار - الاستعمار الروسى - هو أنكاهها وأحسنها إعداداً للازدهار بحسب مزاج العصر الحاضر . فالامبراطورية الروسية تبو حريصة

(١) تجد عرضاً شائقاً لتأثير الاتصال الثقافى فى الشرق فى كتاب «البريطانيين فى آسيا» بقلم جى ونت . وليست الماعات المستر وبت المعارضة عن تأثير الهند فى البريطانيين باطل إيهاء من سريره لتأثير البريطانيين فى الهند . يقول مثلاً : «لا يعرف على وجه التحقيق كيف بدأ التعصب اللونى عند الإنجليز - هل وراثته عن البرتغاليين فى الهند ، أم كان عنوى من نظام الطوائف الهندى ، أم بدأ - كما أشار بعضهم - بوصول زوجات الموظفين المدنيين اللواتى عشن فى عزلة ؟ لقد كان البريطانيون فى الهند هم الطبقة الوسطى البريطانية تعيش فى حالة صناعية . فليس فوقهم طبقة من قومهم أعلى منهم ، وليس دونهم طبقة من قومهم أقل منهم . لقد كانت حالة من الوجود أنت إلى زهو مقترن بالدفاع عن النفس» (ص ٢٠٩) .

على اجتناب نواحي الضعف فى الامبراطوريات التى سبقتها : فهى أشد قسوة كما أنها فى الوقت نفسه أكثر رعاية لفرور الشعوب الواقعة تحت سيطرتها . إن المبدأ الرسمى هو المساواة التامة بين الأجناس - وأنه لأسهل على روسيا أن تحافظ على هذا المظهر فى آسيا ، للطابع الشرقى للعقل الروسى ، ولضعف تطور روسيا بالنسبة إلى الميائيس الغربية . ويسو أن المحاولات تبذل للمحافظة على مظهر الحكم المحلى والاستقلال المحلى ؛ والهدف فيما أقدّر هو إعطاء الجمهوريات المحلية والول التابعة المتعددة وهم نوع من الاستقلال ، بينما السلطان الحقيقى يفرض من موسكو . ويلزم اختفاء الوهم أحياناً عندما تنزل جمهورية محلية - فجأة وبطريقة مهينة - إلى مقام ولاية أو مستعمرة من مستعمرات القاج ؛ ولكنه يظل قائماً - وهذا هو أكثر الأشياء إثارة للاهتمام من وجهة نظرنا - فى رعاية «الثقافة» المحلية ، الثقافة بمعناها المحدود ، أى كل ما هو جميل وغير ضار وممكن فصله عن السياسة ، كاللغة والأدب ، والفنون المحلية والعادات المحلية . ولكن بما أن روسيا السوفيتية يجب أن تحافظ على إخضاع الثقافة للنظرية السياسية ، فإن نجاح استعمارها سيؤدى على الأرجح إلى شعور بالتفوق لدى ذلك الشعب الواحد ، من بين شعوبها ، الذى تكونت فيه نظريتها السياسية ، بحيث يمكننا أن نتوقع - مادامت الامبراطورية الروسية متماسكة - تزايد تأكيد ثقافة واحدة سائدة وهى الثقافة المسكوفية ، مع بقاء أجناس ثانوية لا على أنهم شعوب لكل منها نمطه الثقافى الخاص ، بل على أنهم طوائف دنيا . ومهما يكن من ذلك فقد كان الروس هم أول شعب حديث يمارس التوجيه السياسى للثقافة ممارسة واعية ، ويهاجمون فى كل نقطة ثقافة أى شعب يرغبون فى السيطرة عليه . وكلما كانت الثقافة الأجنبية متطورة كانت المحاولات أكمل لاقتلاعها باستبعاد تلك العناصر التى تبلغ فيها هذه الثقافة أتم وعيها بين الشعب المغلوب .

أما الأخطار الناشئة عن «الوعى الثقافى» فى الغرب فهى من نوع مختلف فى الوقت الحاضر . فنوافعنا فى محاولة عمل شىء لثقافتنا لم تبلغ بعد أن تكون سياسية واعية . إنها ناشئة من الشعور بأن ثقافتنا ليست بخير ، وأن من الواجب السعى لتحسين حالها . وقد غير هذا الوعى مشكلة التربية : إما بالمطابقة بين الثقافة والتربية ، أو بالاتجاه إلى التربية على أنها الوحيدة لتحسين ثقافتنا . أما عن تدخل الدولة أو هيئة شبه رسمية معانة من الدولة لمساعدة الفنون والعلوم ، فإننا لا نملك إلا أن نرى الحاجة إلى مثل هذا التأييد فى الظروف الحاضرة . وإن هيئة كالمجلس البريطانى تتأثر على

بعث ممثلين للفنون والعلوم إلى الخارج، ودعوة ممثلين أجانب إلى هذه البلاد لأعظم من أن تقدر في الوقت الحاضر ، ولكننا يجب ألا نتعود قبول الظروف التي تجعل مثل هذا التوجيه ضرورياً على أنها دائمة أو عادية وسليمة . إننا مستعدون للقول بأنه سيكون هناك عمل نافع للمجلس البريطاني كي يؤديه مهما تكن الظروف ، ولكننا لا نحب أن يقال لنا على سبيل التأكيد، إن الصفوة المثقفة من جميع البلدان لن يكون في مقهورهم ثانية أن يسافروا ويتعرف بعضهم إلى بعض كمواطنين مستقلين دون موافقة أو عون من منظمة رسمية . ومن الراجح أن بعض المناشط الهامة لن يتيسر مرة أخرى بدون تشجيع رسمي من نوع ما ؛ فتقدم العلوم التجريبية يحتاج الآن إلى معدات ضخمة كثيرة التكاليف ، وممارسة الفنون لم تعد تحظى برعاية فردية ذات بال . ويمكن أن يهبط بعض الضمان من ازدياد مركزية الإشراف و«تسييس» الفنون والعلوم بتشجيع المبادأة والمسئولية المحلية ، وفصل المصدر المركزي للاعتمادات - قدر الإمكان - عن الهيمنة على استخدامها . وكذلك نحسن صنعاً لو أشرنا إلى المناشط المعانة والمدفوعة دفقاً صناعياً كلاً باسمه الخاص : فلنفعل ما يلزم للرسم والنحت ، أو للعمارة ، أو للمسرح ، أو للموسيقى ؛ أو لهذا أو ذاك من العلوم أو الأعمال الفكرية ، متحدثين عن كل منها باسمه ، ومتجنبين استعمال كلمة «الثقافة» كمصطلح عام . فإننا بهذا الاستعمال ننزلق إلى افتراض أن الثقافة يمكن أن تخطط ، فالثقافة لا يمكن أن تكون واعية كل الوعي . إن فيها دائماً أكثر مما نعيه ؛ ولا يمكن تخطيطها لأنها هي أيضاً الأساس اللاواعي لكل ما نقوم به من تخطيط .

## الفصل السادس

### ملاحظات عن التربية والثقافة وخاتمة

في أثناء الحرب الأخيرة نشر عدد غير عاى من الكتب عن موضوع التربية : وكان هناك أيضاً تقارير إضافية للجانب ، وعدد لا يحصى من المقالات عن هذا الموضوع في الدوريات . وليس من شائ أن أعرض نظريات التربية السائدة كلها ، ولا في مقدورى ذلك ، ولكن المقام يسمح بوضع ملاحظات عنها ، نظراً للصلة القريبة ، في كثير من الأذهان ، بين التربية والثقافة . والذي يمس موضوعى هو ما يفترضه الكاتبون عن التربية . والملاحظات التالية تتناول بعض الافتراضات السائدة .

#### ١ - إنه قبل الدخول في أى بحث عن التربية يجب تحديد الغرض من التربية.

وهذا أمر مختلف جد الاختلاف عن تعريف كلمة «التربية» . فمعجم أكسفورد يبين أن التربية هي «عملية تنشئة (الصغار)» ؛ وأنها «التلقين أو التدريس أو التدريب المنظم ، الذى يتلقاه الصغار (والكبار على سبيل التوسع) إعداداً لعمل الحياة» ؛ وأنها «التثقيف أو تنمية القوى ، وتكوين الشخصية» . وتعلم أن أول هذه التعاريف يتابع استعمال القرن السادس عشر ؛ وأن الثالث قد نشأ ، على ما يظهر في القرن التاسع عشر . أو باختصار أن المعجم يبينك بما تعرفه فعلاً ، ولا أحسب أن معجماً يمكنه أن يقل أكثر من ذلك . أما حين يحاول الكتاب أن يحددوا غرض التربية فهم يعملون أحد شيئين : إما أنهم يستخرجون ما يعتقدون أنه كان دائماً الغرض اللاواعى ، وبذلك يعطون معنى من عندهم لتاريخ الموضوع ؛ وإما أنهم يضعون ما لعله لم يكن الغرض الحقيقى في الماضى ، أو لم يكن كذلك إلا مائماً ، ولكنه ينبغي في رأيهم أن يكون الغرض الذى يوجه النمو في المستقبل . فلننظر إلى بعض هذه التقارير للغرض من التربية . في كتاب «الكنائس تبحث مهمتها» ، وهو كتاب صدر بمناسبة مؤتمر أكسفورد عن «الكنيسة والمجتمع والدولة» الذى عقد في سنة ١٩٢٧ ، نجد ما يلي :

«التربية هي العملية التى بها يسعى المجتمع إلى أن يفتح حياته لجميع أفرادها ، وإلى أن يمكنهم من المساهمة فيه . إنه يحاول أن يسلم إليهم ثقافته ، بما في ذلك

المعايير التي يريد أن يعيشوا وفقاً لها . وحيث يُنظر إلى تلك الثقافة على أنها نهائية تكون المحاولة لفرضها على عقول الناشئة . وحيث ينظر إليها على أنها مرحلة في التطور تدرّب عقول الناشئة على تقبلها وعلى نقدها وتحسينها في الوقت نفسه .

«هذه الثقافة تتألف من عناصر شتى . فهي تمتد من المهارات الأولية والمعارف الأولية إلى تفسير الكون والإنسان ، ذلك التفسير الذي يعيش به المجتمع ..» كُنْ غرض التربية هو نقل الثقافة ؛ وإذاً فمن المرجح أن تحدد الثقافة (التي لم تعرف) بأنها ما يمكن نقله بالتربية . ومع أن «التربية» . قد يُسمح لها بأن تتسع لأكثر من «نظم التعليم» فيجب أن نلاحظ أن افتراض إمكان تلخيصها في المهارات والتفسيرات يتعارض مع ما حاولت أن أتخذه من نظرة أشمل للثقافة . ثم ينبغي الاحتراز في هذا المقام من ذلك «المجتمع» المشخّص الذي جعل مستودع السلطان .

وثمة عرض آخر لغرض التربية ، وهو ذلك الذي ينظر إلى هذا الغرض بمنظار التغيير السياسي والاجتماعي . وهذا هو الغرض الذي يتحمس له المستر هـ . ك . دنت ، إن كنت قد أحسنت فهمه . يقول في كتابه «نظام جديد في التربية الإنجليزية» : «إن مثلنا الأعلى هو ديمقراطية كاملة» . ولا تعريف للديموقراطية الكاملة ؛ ولعلنا نود أن نعلم ، إذا وصلنا إلى الديمقراطية الكاملة ، ماذا يكون مثلنا الأعلى التالي في التربية بعد تحقيق هذا المثل .

وبيعرض المستر هـ ريد غرض التربية حسب رأيه في كتاب «التربية بالفن» . ولا أظن أن المستر ريد يستطيع مواكبة المستر دنت في النظر تماماً . فبينما يريد المستر دنت «ديموقراطية كاملة» يقول المستر ريد : «إنه يختار مفهوماً حُرّاً للديموقراطية» ، وهي فيما أخال ديموقراطية مختلفة جد الاختلاف عن ديموقراطية المستر دنت . والمستر ريد أدق كثيراً في استعمال كلماته من المستر دنت (بالرغم من «يختار») ؛ ولذا فإنه أقل إرباكاً للقارئ المتعجل ، وإن يكن أكثر تشويشاً للقارئ المتعمق . فهو يقول إننا باختيارنا مفهوماً حُرّاً للديموقراطية نجيب عن هذا السؤال : «ما غرض التربية ؟» ويحدد هذا الغرض بعد ذلك بأنه «التوفيق بين التمايز الفردي وبين الوحدة الاجتماعية» .

وثمة نوع آخر من العرض لغرض التربية وهو العرض الناقص ، ويقدم لنا الدكتور ف . ك . هابولك (في «نحو أرسقراطية جديدة») نموذجاً منه . فهو يبيننا بأن المهمة الأساسية للتربية هي «تدريب رجال ونساء من النوع الذي يحتاج إليه العصر» . وإذا

سلمنا بأن هناك أنواعاً من الرجال والنساء يحتاج إليهم كل عصر ، فإن لنا أن نلاحظ أنه ينبغي أن يوجد في التربية استمرار كما يوجد تغير . ولكن العرض ناقص من حيث إنه يتركنا ونحن نتساءل من الذي يكون إليه تحديد حاجات العصر .

ومن أشيع الأجوبة عن السؤال «ما غرض التربية؟» إنه «السعادة» . والمستمر هربرت ريد يقدم لنا هذا الجواب أيضاً في رسالة عنوانها «تربية الأحرار» إذ يقول إنه لا يعلم تحديداً لأهداف التربية أحسن من قول وليم جودوين «إن الهدف الصحيح للتربية .. هو إيجاد السعادة» . ويقول الكتاب الأبيض الذي أعلن قانون التربية الأخير : «إن غرض الحكومة هو أن تهين للأطفال طفولة أسعد وبداية للحياة أصلح» وكثيراً ما تربط السعادة «بتمام تنمية الشخصية» .

ويبدى الدكتور ك . أ . م . جود حرصاً أكثر من معظم من يحاولون الإجابة عن هذا السؤال ، فيذهب إلى أن التربية لها غايات عدة ، وهذا رأى يبدو لي غاية في الحكمة . ويعدد ثلاثاً من هذه الغايات (في كتابه «حول التربية» ، وهو من خير ما يقرأ من الكتب التي رجعت إليها في هذا الموضوع)

١ - تمكين الصبى أو البنت من كسب عيشه أو عيشها .

٢ - تهيئته للقيام بدوره كمواطن في بلد ديمقراطي .

٣ - تمكينه من تنمية كل ما في طبيعته من القوى والقدرات الكامنة ، وبذلك يتمتع بحياة طيبة .

ومن دواعي الارتياح وقد وصلنا إلى هذه النقطة أن تُقدّم إلينا تلك الفكرة البسيطة المعقولة فكرة أن إعداد المرء لكسب عيشه غرض من أغراض التربية ونلاحظ مرة أخرى شدة الارتباط بين التربية والديموقراطية . ولعل الدكتور جود كان هنا أيضاً أحرص من المستر دنت أو المستر ريد إذ لم يخصص كلمة «الديموقراطية» عنده بصفة . ويبدو أن قوله «تنمية كل القوى والقدرات الكامنة» هو تعبير آخر عن «تمام تنمية الشخصية» . ولكن الدكتور جود كان حكيماً في تجنبه استعمال تلك الكلمة المحيرة «الشخصية» .

ولا شك أن هناك من سيخالفون في الأغراض التي اختارها الدكتور جود . ولنا أن نعترض أيضاً - ويمزج من الحق - أنه لا واحد من هذه الأغراض يذهب بنا بعيداً

دون أن نقع فى المشكلات . ففيها جميعاً بعض الحقيقة ؛ ولكن بما أن كل واحد منها يحتاج إلى تصحيحه بالآخرين فمن الجائز أيضاً أنها جميعاً تحتاج إلى الملاءمة بينها وبين أغراض أخرى . إن كلُّها منها يحتاج إلى بعض التخصيص . فقد يكون منهج معين فى التربية هو بالضبط ما يحتاج إليه شاب ما لتنمية مواهبه الخاصة ولكنه يضعف قدرته على كسب العيش فى العالم الذى يجد نفسه فيه . وتربية الشباب ليقوموا بدورهم فى مجتمع ديمقراطى هى إعداد ضرورى للفرد كى ينسجم مع البيئة، إذا كان المجتمع الذى سيقوم بدوره فيه مجتمعاً ديمقراطياً ؛ وإلا فإنها استخدام للتلميذ كوسيلة لتحقيق تغير اجتماعى حبيب إلى قلب المربي - وليست هذه تربية بل شيئاً آخر . إننى لا أنكر أن الديمقراطية هى أحسن شكل من أشكال المجتمع ، ولكن الدكتور جود وغيره من الكتاب باتخاذهم هذا المعيار للتربية يسمحون لأولئك الذين يؤمنون بشكل آخر للمجتمع ، قد لا يحبه الدكتور جود ، أن يحلوا محل تقريره شيئاً كهذا - وإن يكون فى مقدور الدكتور جود أن يحدّثه من حيث إن صاحبه يتكلم عن التربية وحدها : «من أغراض التربية أن تعد الصبي أو الفتاة لأن يلعب دوره أو دورها - رعيةً لحكومة مستبدة» . وأخيراً ، فغن تنمية كل ما فى طبيعة المرء من القوى والقدرات الكامنة - لست واثقاً أن فى وسع أحد ما أن يأمل فى ذلك . فلعلنا لا نستطيع أن ننمى إلا بعض القوى والقدرات على حساب غيرها ، ولعل فى الاتجاه الذى يتجهه نمو أى امرئ شيئاً من الاختيار لابد منه ، وجانباً من المصادفة لا معدى عن وقوعه . أما عن الحياة الطيبة فهناك بعض اللبس فى معنى «تمتعنا» بها ؛ ولم تزل ماهية الحياة الطيبة موضوع مناقشة منذ أقدم العصور إلى اليوم .

والذى نلاحظه بوجه خاص عن التفكير التربوى فى السنوات القلائل الأخيرة هو الحماسة فى جعل التربية أداة لتحقيق مُثل اجتماعية . وخسارة لو تناسى إمكانيات التربية كوسيلة لاكتساب الحكمة ؛ ولو نقلل من قيمة اكتساب المعرفة لإرضاء الطمع ، بلا دافع آخر إلا الرغبة فى المعرفة ؛ ولو تفقد احترامنا للعلم . وهذا يكفى عن غرض التربية . وأنتقل الآن إلى الافتراض التالى

## ٢ - أن التربية تجعل الناس أسعد :

وقد وجدنا فيما سبق أن غرض التربية قد حُدِّد بأنه هو جعل الناس أسعد . وافترض أنها تجعلهم أسعد بالفعل يحتاج إلى بحث مستقل . فقد لا نسلم بدهاة بنّ



الشخص المتعلم أسعد من غير المتعلم . إن أولئك الذين يشعرون بنقص تعليمهم لا يشعرون بالرضى إذا كانوا طامحين إلى التقدم في مهنة لم يؤهلوا لها ؛ وهم أحياناً لا يشعرون بالرضى لمجرد أنهم أفهموا أنهم لو أتيح لهم حظ أوفر من التعليم لكانوا أسعد حالاً . وكثير منا يشعرون بشئ . من السخط على ذويهم أو على مدارسهم أو على جامعاتهم أنها قصّرت بهم . وقد تكون هذه طريقة للتقليل من عيوبنا والاعتذار عن فشلنا . على أن التعلم الذي يرفع المرء فوق مستوى أولئك الذين ورث عاداتهم وأنواعهم الاجتماعية قد يسبب في باطنه انقساماً يحول بينه وبين السعادة ، حتى ولو أتاح للفرد حياة أكثر امتلاء ونفعاً إذا كان ذا قدرة عقلية ممتازة . وقد يكون في إعطاء المرء تدريباً أو تعليماً أو تلقيناً فوق مستوى قدراته وقوته الضرر الفادح . فإن التربية جهد ، وقد تلقى على العقل أعباء لا يطيقها . إن الإفراط في التربية يمكن أن يسبب الشقاء ، كالتفريط فيها .

### ٣ - أن التربية شيء يريد كل إنسان :

يمكن جعل الناس برغبون في أى شئ تقريباً - بعض الوقت - إذا قيل لهم أنه حق لهم وأنهم محرومون منه ظلماً . والرغبة التلقائية في التعليم أعظم في بعض المجتمعات منها في بعضها الآخر . فمن المثقف عليه عموماً أنها في شمالي إنجلترا أقوى منها في جنوبيها ، وأنها في اسكتلندا أشد قوة . ومن الجائز أن الرغبة في التعليم أعظم حيث توجد عقبات في سبيل الحصول عليه . عقبات لا ينعذر قهرها ولكنها لا تقهر إلا بشئ : من التضحية والحرمان . وإذا كان الأمر كذلك فقد يكون لنا أن نستظهر أن تيسير التربية سوف يؤدي إلى عدم المبالاة بها ، وأن فرضها على الجميع حتى سن النضج سوف يؤدي إلى كراهبتها . ولعل المجتمع المتمدد أحوج إلى احترام العلم منه إلى ارتفاع متوسط التعليم العام

### ٤ - أن التربية يجب أن تنظم بحيث تتيح "تكافؤ الفرص" :<sup>(١)</sup>

يستنتج مما قيل في فصل سابق عن الطبقات والصفوات أن التربية ينبغي أن تساعد على المحافظة على الطبقة وعلى انتخاب الصفوة . ومن الحق أن تتاح للفرد

(١) يمكن أن يسمى هذا المبدأ «المعقوبة في التربية» . فقد كانت «المعقوبة» كما قال أحد من عوا بأمرها . تقوم «على النظر إلى الناس على أنهم أفراد متساوون . ملون اسم أو وصف جامع . وبنوع الثغرات إلى الملكية ، وبنوع تقسيم السلطات . وتكوين الحكومة من منوبين عن عدد من الناس هذا وضعهم . وعلى القضاء على الملكية أو مصادرتها . ورشوة داسي الخرابة العامة أو الفقرا . بتأليب هذا القسم من المجتمع مرة ، وذلك مرة أخرى . بين مرءعاد لحق أو عهد .» (بيرك . ملاحظات عن سياسة «لغلاء»)

المتاز فرصة الارتفاع فى السلم الاجتماعى والوصول إلى مركز يستطيع فيه أن يستخدم مواهبه ليحقق أكبر نفع لنفسه والمجتمع . ولكن المثل الأعلى لنظام تربوى يصنف كل إنسان بطريقة آلية طبقاً لقدراته الطبيعية هو مثل لا يمكن تحقيقه عملياً : ولو جعلناه غرضنا الرئيسى لأفسد نظام المجتمع ولهبط بالتربية . أما إفساده لنظام المجتمع فبإحلال صفوات من أصحاب العقول الذكية - أو ربما من أصحاب البديهة الحاضرة فحسب - محل الطبقات . وكل نظام تربوى يرمى إلى الملاءمة التامة بين التربية والمجتمع فهو يجنح إلى حصر التربية فيما يؤدى إلى النجاح فى الدنيا ، كما يؤدى إلى حصر النجاح فى الدنيا فى أولئك الأشخاص الذين كانوا تلاميذ مخلصين للنظام . وإن صورة مجتمع لا يحكمه ويوجهه إلا أولئك الذين نجحوا فى امتحانات معينة أو أثبتوا صلاحيتهم فى اختبارات ابتكرها علماء نفسيون ، بصورة غير مشجعة : فهى إن أتاحت المجال لمواهب كانت مغمورة من قبل فقد تغمر مواهب أخرى ، وتقضى بالعجز على أناس كان من الممكن أن يؤدوا خدمات جليلة . ثم إن المثل الأعلى لنظام موحد بحيث لا يمكن لقادر على تلقى التعليم العالى ألا يتلقاه ، يؤدى بون أن نشعر إلى تعليم عدد من الناس أكثر مما ينبغى . ومن ثم الانحدار بالمستويات إلى ما يمكن أن يبلغه هذا العدد المتضخم من المرشحين .

وليس فى بحث الدكتور چود ما هو أشد تأثيراً فى النفس من الفقرة التى يتحدث فيها بإفاضة عن مباحث ونشستر<sup>(١)</sup> وأكسفورد . فقد زار الدكتور چود ونشستر ، وبينما كان هناك راح يتجول فى حديقة بديعة . ولعله كان فى حديقة مقر العميد ، ولكنه لا يعرف أية حديقة هى . وجعلته هذه الحديقة يجتر تأملاته عن الكلية . و «امتزاج أعمال الطبيعة والإنسان» فيها . وقال لنفسه : «إن ما أراه هو النتيجة النهائية لسنن متصل يمتد خلال تاريخنا ، ويصل ، فى هذه الحالة بالذات ، إلى أسرة تيودور» . (ولا أدري لماذا وقف عند أسرة تيودور ، ولكن هذا التاريخ كان بعيداً إلى درجة كافية للمحافظة على الانفعال الذى غمر نفسه) ولم تكن الطبيعة والعمارة وحدهما اللتين وقعتا فى نفسه : فقد شعر كذلك «بسنن طويل من رجال مستقرين يحيون حياة ذات بهاء وفراغ» . وانتقل عقله من ونشستر إلى أكسفورد ، أكسفورد التى عرفها طالباً . وهنا أيضاً لم تكن العمارة والحدائق كل ما شغل عقله ، بل الرجال أيضاً .

«ولكن حتى فى أيامى . عندما كانت الديمقراطية قد بدأت تتوق بالفعل أبواب القلعة التى قدر لها أن تحتلها بعد قليل ، كان يمكن أن يلحظ أثر ضعيف من آثار

مغرب شمس اليونان . قفى سنة ١٩١١ كان فى باليول <sup>(١)</sup> جماعة من الشباب يتحلّقون حول أبناء أسرتى جرنفل وجون مانريز <sup>(٢)</sup> ، وقد قتل كثير منهم فى الحرب الأخيرة ؛ كان أولئك الشباب يعدون من الأمور المسلّم بها أنهم سيجدّون فى قارب الكلية ، وسيلعبون الهوكى أو الرجبي فى فريق الكلية إن لم يكن فى فريق الجامعة ، وسيمثلون فى جماعة التمثيل بجامعة أكسفورد ، وسيمرحون فى حفلات التعارف ، وسيقضون شطراً من الليل يتحدثون مع أصدقائهم ، وهم مع ذلك كله يحصلون على منح دراسية وجوائز ودرجات شرف أولى فى اللغتين اليونانية واللاتينية . لقد كان الحصول على مرتبة الشرف الأولى أمراً هيناً عليهم . إننى لم أر مثل هؤلاء الرجال من قبل ولا من بعد . ولعلم كانوا المثلثين الآخرين لسنّ مات بموتهم ... .

وقد يبدو غريباً بعد هذه التأمّلات الحزينة أن يحتم الدكتور جود فصله بتأييد اقتراح للمستتر . هـ . تونى : أن تستولى الدولة على المدارس الخاصة وتجعلها مدارس داخلية يقيم فيها طلاب المدارس الثانوية المتفوقون عامين أو ثلاثة بين سن السادسة عشرة والثامنة عشرة . فإن الأحوال التى أنطقته بهذا الوداع الباكي لم تكن ناتجة عن تكافؤ الفرص . على أنها لم تكن ناتجة عن الامتيازات وحدها ؛ بل كانت ناتجة عن اجتماع الامتياز والفرصة ، فى ذلك «المزيج» الذى يستطيع نكته ، والذى لن يكتشف سرّه أى قانون للتعليم .

#### ٥ - عقيدة «ملتون الصامت المغفور» :

وعقيدة تكافؤ الفرص ، التى تقترن بالإيمان بأن الامتياز هو دائماً امتياز القوة العاقلة ، وأن فى الإمكان وضع طريقة لا تخطئ للكشف عن قوة العقل ، وأن فى الإمكان ابتكار نظام لا يخيب لتفنيتها - هذه العقيدة تستمد سنداً عاطفياً من الإيمان «بملتون الصامت المغفور» <sup>(٣)</sup> . وتزعم هذه الأسطورة أن كثيراً من الكفاءات الممتازة -

(١) إحدى كليات جامعة أكسفورد (المترجم) .

(٢) أسرتان من أقدم الأسر الإنجليزية ، أنجبت كل منهما عدداً كبيراً من القادة ورجال السياسة (المترجم) .

(٣) يشير إليوت ، هذه الإشارة الساخرة ، إلى أبيات من أخلد الشعر الإنجليزى ، وبرت فى مرتبة جرائ المشهورة ، التى قالها فى مقبرة ريفية ، يرضى موتى الفقراء . والأبيات هى : «كم تحمل كهوف المحيط المظلمة العميقة من جوهرة كاملة الصفاء والبهاء . وكما تنبت من زهرة تحمر خجلاً وهى لا ترى ، ويضع جمالها فى هواء الصحراء . ربما رقد هنا «هامبدن» قروى قام بقلب جسور فى وجه جبار أرضه الصغير ، أو «كرومويل» لم يحمل جزيرة بماء وطفه» - وهامبدن هذا بطل شعبي من الفين قاموا فى وجه تشارلس الثانى قبل استيلاء كرومويل على الحكم (المترجم) .

بل كثيراً من العبقريات - تُضَيِّعُ لنقص التعليم ، أو على وجه آخر أنه إذا كان قد كُتِبَ ملتون واحد على مدى القرون لحرمانه من التعليم المنظم فجدير بنا أن نقلب نظام التربية رأساً على عقب حتى لا يحدث ذلك مرة ثانية . (وقد يكون من المربك أن يكون عندنا كثير من الملائكة والشكسبيريين ، ولكن هذا خطر بعيد) . وإنصافاً لتوماس جرائي ينبغي أن نعید على أنفسنا آخر أسطر الرباعية وأبدعها ، ونتذكر أنه من الجائز أيضاً أن نكون قد نجونا من كرومويل يحمل جريرة دماء وطنه . إن قضية خسارتنا لعدد من الملائكة والكرومويلين بتخلفنا في تيسير نظام تربوي حكومي شامل ، هي قضية لا يمكن إثباتها أو نقضها ؛ بيد أن فيها جانبية شديدة لكثير من دعاة الإصلاح المتحمسين .

وبهذا تنتهي قائمتي المختصرة للاعتقادات السائدة ، وهي قائمة لم أقصد بها إلى الاستيعاب . وعقيدة تكافؤ الفرص هي أقواها تأثيراً ، يتمسك بها بعض من ينكرون من نتائجها المتوقعة فيما يبدو لي . فهي مثل أعلى لا يمكن تحقيقه كاملاً إلا حين يفقد نظام الأسرة احترامه ، وينتقل الإشراف الأبوي والمسئولية الأبوية إلى الدولة . فأي نظام يضطلع بها يجب أن يحرص على ألا تكون الامتيازات المترتبة على ثراء الأسرة ، أو الامتيازات الناشئة عن بعد نظر الآباء أو توضيحتهم أو طموحهم ، سبباً لحصول أي طفل أو شاب على تربية أعلى من التربية التي يعده النظام مستحقاً لها . ولعل في شيوع هذا الاعتقاد دليلاً على أن أزمة الأسرة أمر مسلم به ، وأن تحلل الطبقات قد بلغ مبلغاً بعيداً . وقد أدى تحلل الطبقات هذا بالفعل إلى تقدير مبالغ فيه لانتماء الشخص إلى مدرسة بذاتها وكلية بذاتها وجامعة بذاتها بحيث صار هذا يضاف عليه من المكانة الاجتماعية ما كان يضيفه من قبل كرم الأصل والمتحد . وما كان الامتياز الاجتماعي للمدرسة الصحيحة أو الكلية الصحيحة ليصبح شيئاً مرغوباً فيه إلى هذا الحد في مجتمع أكثر انتظاماً (وليس هذا هو المجتمع الذي تكون الطبقات الاجتماعية فيه منفصلة بعضها عن بعض ، فإن ذلك نفسه نوع من التحلل) فإن المنزلة الاجتماعية فيه تظهر بطرق أخرى . فحسد المرء لمن هم «أطيب منه عنصراً» نزوة ضعيفة ليس فيها إلا ظل من حرارة الحسد للمزايا المادية ، لأنه لا يوجد شخص عاقل يمكن أن يأكل الفيظ لأنه لم يولد من أصلاب أعلى شرقاً ، فإن معنى ذلك هو الرغبة في أن يكون شخصاً آخر غير من هو . ولكن امتياز المنزلة الذي يُنال بالتعلم في مدرسة أرقى هو امتياز يسهل أن نتخيل أنفسنا وقد تمتعنا به أيضاً . إن تحلل الطبقات قد أوجد مزيداً من الحسد ، الذي يهيئ وقوداً طيباً لنار «تكافؤ الفرص» .

وثمة دوافع أخرى تؤثر فى التشريع التعليمى إلى جانب إعطاء كل إنسان أوفى قدر ممكن من التعليم لأن التعليم مستحب فى ذاته . وهى دوافع يمكن أن تكون محدودة ، أو دوافع تسلم بالواقع الذى لا مفر منه فحسب ، ولا حاجة بنا إلى الإشارة إليها هنا إلا تذكراً بتعدد المشكلة التشريعية . فمن دوافع رفع سن التعليم الإيجابى مثلاً ، الرغبة الحميدة فى حماية المراهق ، وتحصينه من المؤثرات المفسدة التى يتعرض لها حين يدخل صفوف الصناع . وينبغى أن نكون صرحاء فى أمر مثل هذا الدافع ، وبدلاً من أن نؤكد ما ينبغى الشك فيه من أن كل امرئ حقيق بأن ينتفع بالكثير مما يمكننا إعطاؤه إياه من سنين فى التعليم ، نسلم بأن ظروف الحياة فى المجتمع الصناعى الحديث تبلغ من السوء ، وتبلغ القيود الأخلاقية من الضعف ما يضطرنا إلى إطالة بقاء النشء فى المدرسة لمجرد أننا حائرون فيما يجب أن نفعله لإنقاذهم . وبدلاً من أن نهنى أنفسنا بما أحرزناه من تقدم كلما اضطلعت المدرسة بمسئولية جديدة كانت من قبل للآباء فقد يكون من الخير أن نعترف بأننا وصلنا إلى مرحلة من المدنية أصبحت الأسرة فيها غير مسؤولة أو غير جديرة أو غير مستطية ، والآباء لا يمكن أن يُنظر منهم تنشئة أبنائهم نشأة صالحة ، وكثير منهم لا يقدرُونَ على تغذيتهم تغذية حسنة ، ولا يعرفُونَ كيف يفعلون ذلك حتى لو ملكت أيديهم ! وأن التربية يجب أن تتدخل لإنقاذ ما يمكن إنقاذه <sup>(١)</sup> .

وقد لاحظ المستر د. ر. هاردمان <sup>(٢)</sup> «أن عصر الصناعة والديموقراطية قد ذهب بمعظم التقاليد الثقافية العظيمة لأوربا ، ولم يكن فعله بتقاليد فن العمارة أقل ما فعل . لقد حدث فى العالم المعاصر - ذلك العالم الذى تتكوّن أغلبيته من أنصاف المتعلمين ويكثر فيه أرباع المتعلمين أو من هم دون الأرباع ، والذى يمكن الحصول فيه على ثروات ضخمة ونفوذ هائل باستغلال الجهل والطمع - انهيار ثقافى امتد من أمريكا إلى أوربا ، ومن أوربا إلى الشرق . وهذا صحيح ، وإن كان من الممكن أن تستنتج منه عدة استنتاجات خاطئة . فاستغلال الجهل والطمع ليس شأن التجار الغامرين الذين يجمعون الثروات الطائلة فحسب ، بل يمكن أن تمارسه الحكومات بإتقان أعظم ،

(١) بالرغم من ذلك فإننى أأمل أن يكون قارئ هذه السطور قد قرأ - أو أن يقرأ على الفور - «تجربة بكهام» على أنها مثل لما يمكن عمله ، فى الأحوال الحديثة ، لمساعدة الأسرة على مساعدة نفسها .  
(٢) حين تحدث فى الاجتماع العام لرابطة المدرسين الأوائل بمدلسكس فى ١٢ يناير ١٩٤٦ ، بوصفه سكرتيراً برلمانياً لوزارة التربية .

وعلى نطاق أوسع . والانهيار الثقافى ليس عدوى بدأت فى أمريكا ، وانتشرت فى أوروبا ، ومن أوروبا أصابت الشرق (ولعل المستر هاريمان لا يعنى ذلك ولكن كلماته يمكن أن تفسر كذلك) . ولكن المهم هو أن نتذكر أن «نصف التعليم» ظاهرة حديثة . ففي العصور السابقة لم يكن ممكناً أن يقال عن الأغلبية أنهم «أنصاف متعلمين» أو أقل ؛ فقد كان الناس يتلقون من التعليم ما هو ضرورى للوظائف التى يدعون لأدائها . ومن الخطأ أن يقال عن عضو فى مجتمع بدائي أو عن عامل زراعى ماهر فى أى عصر أنه نصف متعلم أو ربع متعلم أو متعلم بدرجة أقل . فالتعليم بمعناه الحديث يدل ضمناً على مجتمع متفكك ، بحيث أصبح المفروض أن يوجد مقياس واحد للتعليم يكون كل امرئ بحسبه أكثر تعليماً أو أقل تعليماً . وهكذا أصبحت التربية معنى مجرداً بعيد الصلة بالحياة .

ومتى وصلنا إلى هذا التجريد البعيد عن الحياة ، فمن السهل – ونحن مثقفون جميعاً على «الانهيار الثقافى» – أن نتطرق إلى استنتاج أن التعليم للجميع هو الوسيلة التى يجب أن نستخدمها لنجمع أوصال المدنية الثانية . فإما إذا كنا نغنى «بالتربية والتعليم» كل ما يعين على تكوين الفرد الصالح فى مجتمع صالح ، فنحن مثقفون ، وإن كان ذلك الاستنتاج – فيما يبدو – غير مؤدبنا إلى شئ ؛ وإما إذا عنينا «بالتربية والتعليم» ذلك النظام المحبود من التدريس الذى تهيمن عليه وزارة التربية ، أو تبغى الهيمنة عليه ، فإن العلاج يكون واضح النقص إلى درجة مضحكة . ويمكن أن يقال مثل ذلك فى تعريف الغرض من التربية ، الذى وجدناه فى «الكنائس تبحث مهمتها» . فالتربية طبقاً لذلك التعريف هى العملية التى يحاول بها المجتمع أن ينقل ثقافته إلى جميع أفرادها ، وتدخل فى هذه الثقافة المعايير التى يرغب المجتمع أن يعيش الأفراد وفقاً لها . فالمجتمع على هذا التعريف عقل جماعى لا واع ، يختلف كثيراً عن عقل وزارة التربية ، أو رابطة نظار المدارس ، أو عقل أى هيئة من الهيئات التى تعنى بالتربية ، إذا جعلنا التربية شاملة لكل مؤثرات الأسرة والبيئة فإننا نتجاوز كثيراً ما يمكن أن يهيمن عليه المربون المحترقون ، وإن كان سلطانهم يمكن أن يمتد حقا إلى مدى بعيد ؛ ولكن إذا قصدنا أن الثقافة هى ما تنقله مدارسنا الابتدائية والثانوية ، أو مدارسنا الإعدادية والخاصة ، فنحن نزعم بذلك أن عضواً واحداً هو الكائن العضوى كله . فإن المدارس لا يمكنها أن تنقل إلا جزءاً ، ولا يمكنها أن تتجح فى نقل هذا الجزء

إلا إذا انسجمت معها المؤثرات الخارجية ، لا مؤثرات الأسرة والبيئة فحسب ، بل مؤثرات العمل واللعب ، والصحافة والتثليل والتسليّة والرياضة أيضاً .

ولا نزال نقع في الخطأ كلما ملنا إلى التفكير في الثقافة على أنها ثقافة الفئة فحسب ، ثقافة الطبقات « المثقفة » والصفوات « المثقفة » . ومن ثم نبداً نفكر في ذلك القسم من المجتمع الذي هو أكثر تواضعاً على أنه لا يكون ذا ثقافة إلا بمقدار ما يشارك في هذه الثقافة العليا الأكثر وعياً . ومعاملة الكتلة « غير المتعلمة » من السكان كما يمكن أن تعامل قبيلة ساذجة من المتوحشين الذين ننطق لنبلغهم الدين الصحيح ، معناها تشجيعهم على أن يهملوا أو يحرقوا تلك الثقافة التي ينبغي أن يمتلكوها والتي يستمد منها الحيوية جانب الثقافة الأكثر وعياً ؛ والسعى لجعل كل إنسان يشارك في تنويع ثمرات الجانب الأكثر وعياً من الثقافة معناه أن تخلص وترخص ما تقدمه . فإن بقاء ثقافة القلة ثقافة للقلة ، شرط جوهرى للاحتفاظ بمستواها . ولا يمكن أن يعوض أى عدد من « كليات الشباب » عن انحدار أكسفورد وكمبرج ، واختفاء ذلك « المزيج » الذي يستطيه الدكتور چود . إن « ثقافة الكتل » ستكون دائماً ثقافة مزيفة ، وسيضع زيفها إن عاجلاً أو آجلاً لمن هم أكثر ذكاء بين من رُوّجت فيهم هذه الثقافة .

ولست أشك في فائدة « كليات الشباب » ، أو أهرأ بقيمتها ، هي أو أى منشأة حديثة أخرى . غير أن هذه المعاهد تكون أقرب إلى الصلاح - بقدر ما يمكن أن تكون صالحة - وأبعد عن إثارة خيبة الظن ، إذا أدركنا في صراحة حدود ما نستطيع عمله بها ، وإذا حاربنا وهم أن أمراض العالم الحديث يمكن شفاؤها بنظام للتعليم . فالإجراء الذي يصلح مهندناً قد يضر إذا قُدّم على أنه علاج . والنقطة الرئيسية عندي هنا هي تلك التي حاولت إظهارها في الفصل السابق عندما تحدثت عن اتجاه السياسة إلى السيطرة على الثقافة ، بدلاً من أن تلزم مكانها ضمن مقومات الثقافة . فهناك أيضاً خطر أن التربية - وهي واقعة فعلاً تحت تأثير السياسة - قد تأخذ على عاتقها إصلاح الثقافة وتوجيهها ، بدلاً من أن تلزم مكانها بوصفها منشطاً واحداً من النشاطات التي تحقق الثقافة نفسها من خلالها . إن الثقافة لا يمكن إبرازها إلى الوعي كاملة ؛ والثقافة التي نعيها كل الوعي لا تكون أبداً كل الثقافة ؛ فالثقافة الفاعلة هي تلك التي توجه مناقش أولئك الذين يستخدمون ما يسمونه هم بالثقافة .

وإنّ فالنقطة المفيدة هي هذه : أنه بقدر ما تنتزع التربية لنفسها من المسئولية والسلطة ، تكون أكثر نظاماً في خيانتها للثقافة . وأن تعريف الغرض من التربية في «الكناش» تبحث مهمتها» ليعود ليزعجنا كضحك الضباغ في جنازة : «حيث يُنظر إلى تلك الثقافة على أنها نهائية تكون المحاولة لفرضها على عقول الناشئة . وحيث ينظر إليها على أنها مرحلة في التطور تُدرب عقول الناشئة على تقبلها وعلى نقدها وتحسينها في الوقت نفسه» . هذه عبارات مدلّلة تويخ أسلافنا الثقافيين – ومنهم أسلافنا في بلاد اليونان وروما وإيطاليا وفرنسا – الذين لم يكن يخطر ببالهم مدى ما سيتناول ثقافتهم من تحسين بعد مؤتمر أكسفورد سنة ١٩٣٧ عن «الكنيسة والمجتمع والنولة» . فنحن نعلم الآن أن أسمى ما حُقق في الماضي ، في الفن والحكمة والقداسة ، لم يكن إلا «مراحل في التطور» يمكننا أن نُعلم ناشئ الفتيان منا أن يحسنها . يجب ألا ننشئهم على تلقى ثقافة الماضي فحسب ، فإن ذلك معناه النظر إلى ثقافة الماضي على أنها نهائية ، يجب ألا نفرض الثقافة على الشباب ، وإن جاز لنا أن نفرض عليهم أى فلسفة سياسية واجتماعية راجية . ومع ذلك فقد انحدرت ثقافة أوروبا انحداراً ظاهراً تميّه ذاكرة كثير ليسوا هم باكبرنا سنّاً . وسواء أكانت التربية تستطيع أن تتعهد الثقافة وتحسنها أم لم تكن تستطيع ذلك ، فنحن نعلم يقيناً أنها تستطيع أن تغشها وتهبط بها . فليس هناك من شك أننا في اندفاعنا العنيف لتعليم كل فرد نهبط بمستوياتنا ونترك شيئاً فشيئاً دراسة تلك المواد التي تُثقل بها جوهرات ثقافتنا – ذلك الجانب منها الذي يمكن نقله بالتعليم ، وندمر أبنيتنا القديمة لنهين الأرض التي سيعسك عليها بدو المستقبل المتبررون في قوافلهم الميكانيكية .

ينبغي ألا ينظر إلى الفقرة السابقة إلا على أنها اندفاع عارضة للتخفيف عن مشاعر الكاتب ، وربما قليل من قرائه الأكثر تعاطفاً معه . فإن التعرّض بالتنبؤات المظلمة لم يعد ممكناً كما كان منذ مائة سنة ؛ ومثل هذه الوسيلة في الهرب تعد خيانة لأهداف هذه المقالة كما أوضحناها في المقدمة . فإن ذهب معنى القارئ إلى حد الموافقة على أن نوع التنظيم الاجتماعي الذي أشرت إليه يحتمل أن يكون أوفق التنظيمات لنمو ثقافة ممتازة ، فعليه بعد ذلك أن ينظر إن كانت الوسائل نفسها مستحبة بوصفها غايات ؛ فقد أقيمت الحجة على أننا لا نستطيع أن نعدم عمداً إلى خلق الثقافة أوتريقتها – وإنما نستطيع أن نريد الوسائل المشجعة للثقافة ، ولنفعل ذلك يجب أن نكون على



اقتناع بأن هذه الوسائل - فى ذاتها - مرغوبة اجتماعيا . ثم يجب أن نتجاوز هذه النقطة لنبحث إلى أى حد تُرى شروط الثقافة هذه ممكنة ، بل إلى أى حد هى متفقة مع كل الحاجات المباشرة الملحة التى تتطلبها حالة طارئة ، فى موقف معين ووقت معين . فإن التخطيط العمومى أمر يجب اجتنابه ، وحيود ما يمكن أن يخطأ أمر يجب التنبه منه . ولذلك كان بحثى منصبا على معنى كلمة «الثقافة» ، عسى أن يتروى كل إنسان - على الأقل - فيما تعنيه هذه الكلمة عنده ، وفيما تعنيه عنده فى كل سياق معين قبل أن يستعملها . فحتى هذا الملمح المتواضع يمكن - إن تحقق - أن تكون له نتائج فى سياسة مشروعاتنا «الثقافية» وإدارتها .

\*\*\*



## تذييل

### وحدة الثقافة الأوربية

- ١ -

هذه هي المرة الأولى التي أخاطب فيها جمهوراً من المتكلمين باللغة الألمانية . وقد يحسن بى أن أقدم نفسى قبل أن أتكلم فى مثل هذا الموضوع العريض . فإن وحدة الثقافة الأوربية موضوع عريض حقاً ، وينبغى ألا يتكلم فيه أحد إلا إذا كانت لديه معرفة خاصة أو خبرة خاصة . ثم ينبغى عليه أن يبدأ من تلك المعرفة والخبرة ويظهر صلتها بالموضوع العام . إننى شاعر وناقد للشعر ، وقد كنت أيضاً فيما بين سنتي ١٩٢٢ و١٩٣٩ محرراً لمجلة فصلية . وسأحاول فى حديثي الأول هذا أن أوضح العلاقة بين أولى هاتين المهنتين وبين الموضوع الذى أتناوله ، والنتائج التى أوصلتني إليها خبرتى . هذه - إذن - سلسلة أحاديث عن وحدة الثقافة الأوربية من وجهة نظر رجل من رجال الأدب .

وقد قيل كثيراً إن اللغة الإنجليزية هي أغنى لغات أوربا الحديثة بالنسبة لمن يريدون أن يكتبوا شعراً . وأعتقد أن هذا الزعم له ما يبرره . ولكننى أرجو أن تلاحظوا أنى حين أقول «أغنى لغات أوربا الحديثة بالنسبة لمن يريدون أن يكتبوا شعراً» ، أراعى الدقة فى اختيار كلماتي : فلست أعنى أن إنجلترا قد أنجبت أعظم الشعراء ، أو أعظم قدر من الشعر العظيم . فهذه مسألة أخرى مختلفة كل الاختلاف ، وهناك شعراء لا يقلون عظمة فى اللغات الأخرى : من المحقق أن دانتي أعظم من ملتون ، وهو على الأقل ند لشكسبير . أما عن كمية الشعر العظيم فحتى فى هذه لا يعينني أن أثبت أن إنجلترا كانت أوفر إنتاجاً . وإنما الذى أقوله أن اللغة الإنجليزية هي ألمع مادة يلعب بها الشعر . ففيها أكبر قدر من المفردات ، بل إن مفرداتها من السعة بحيث تبدو سيطرة أى شاعر واحد عليها ضئيلة إذا قيس بثروتها الكلية . ولكن هذا ليس سبب كونها أغنى لغة للشعر ، بل إنه نتيجة للسبب الحقيقي . هذا السبب فى نظري هو تنوع

العناصر التي تتكون منها اللغة الإنجليزية . فأول ذلك بالطبع هو أساسها الجرمانى ، ذلك العنصر الذى تشترك فيه وإياكم . ويعد ذلك نجد عنصراً اسكتلندياً كبيراً ، يرجع قبل كل شيء إلى الغزو الدنمركى . ثم هناك العنصر الفرنسى النورماندى بعد الفتح النورماندى . وقد تلت ذلك تأثيرات فرنسية متعاقبة ، يمكن تتبعها عن طريق الكلمات التي دخلت فى فترات مختلفة . وشهد القرن السادس عشر زيادة كبيرة فى الكلمات الجديدة المنحوتة من اللاتينية ؛ وكان نمو اللغة منذ أوائل القرن السادس عشر إلى أواسط السابع عشر هو فى معظمه عملية اختيار لكلمات لاتينية جديدة ، يُتمثل بعضها ويُنبذ بعضها الآخر . وهناك عنصر آخر فى اللغة الإنجليزية لا يسهل تتبعه كالعناصر السابقة ولكنه بالغ الأهمية فى نظرى ، وهو العنصر الكلتى . غير أنى - فى كل هذا التاريخ - لا أفكر فى الكلمات وحدها ، بل أفكر أولاً وبالذات - وأنا أتحدث عن الشعر - فى الإيقاعات . فإن كل واحدة من هذه اللغات قد أنت بموسيقاها الخاصة ، وغنى اللغة الإنجليزية بالنسبة للشعر يتمثل أولاً فى تنوع عناصرها الوزنية . فهناك إيقاع النظم السكسونى القديم ، وإيقاع النظم الفرنسى النورماندى ، وإيقاع النظم الويلزى ، وكذلك تأثير دراسة أجيال للشعر اللاتينى واليونانى . وحتى اليوم تتمتع اللغة الإنجليزية بإمكانيات دائمة للتجدد من مراكزها المتعددة : فإذا نحينا متن اللغة جانباً فإننا نجد القصائد التي ينظمها إنجليز وويلزيون وأسكتلنديون وأيرلنديون ، وكلها بالإنجليزية ، لا تزال تبدي اختلافات فى موسيقاها .

لم أكلف نفسى أن أتحدث إليكم لأمتدح لغتى ؛ إنما دعانى إلى الحديث عنها أنى أرى أن سبب صلاح اللغة الإنجليزية للشعر إلى هذا الحد يرجع إلى كونها مؤلفة من هذه المصادر الأوروبية الكثيرة المختلفة . وهذا لا يستلزم - كما قلت - أن إنجلترا قد أنجبت بالضرورة أعظم الشعراء . فالفن ، كما قال جوتة ، فى الحدود ؛ والشاعر العظيم هو من يحسن استغلال اللغة التي أعطيت له أكمل استغلال . والشاعر العظيم حقاً يجعل لغته لغة عظيمة . صحيح مع ذلك أننا نميل إلى النظر إلى كل شعب من الشعوب الكبرى على أن له امتيازاً فى فن ما أكثر من غيره ، فإيطاليا ثم فرنسا فى الرسم ، وألمانيا فى الموسيقى ، وإنجلترا فى الشعر . ولكن لم يكن فن ما حكراً لبلد أوروبى واحد قط . هذا أولاً . أما ثانياً ، فقد كانت هناك فترات تولى فيها بلد غير إنجلترا زعامة الشعر . فمن المؤكد مثلاً أن الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى قد

سيطرت في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر والرابع الأول من القرن التاسع عشر ، ولكن أعظم إضافة إلى الشعر الأوربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد جاءت بلا شك من فرنسا . وأعنى ذلك النهج الذى يبدأ ببودليير ويصل إلى قمته عند بول فاليرى . وأجروا على القول بأنه لولا هذا النهج لما كان من اليسير أن تتصور عمل شعراء ثلاثة في غير اللغة الفرنسية - شعراء ثلاثة مختلفون اختلافاً شديداً بعضهم عن بعض ، وأعنى بهم : و. ب. بيتس ، وراينر ماريارلكة ، وإيلى (إن جاز لى أن أقول ذلك) . ومن تعقد هذه التأثيرات الأدبية يجب أن نتذكر أن هذه الحركة الفرنسية نفسها مدينة بالكثير لأمريكى من عرق أيرلندى ، وهو اسجار آلان بو . وحتى حين يتزعم بلد واحد ولغة واحدة سائر البلاد واللغات ، فيجب ألا نفترض أن الشعراء الذين يعزى إليهم ذلك هم بالضرورة أعظم الشعراء . لقد تحدثت عن الحركة الرومانسية في إنجلترا ، ولكن في ذلك الوقت كان جوتة يكتب . ولست أعرف مقياساً يمكن أن تسيّر به عظمة كل من جوتة وورد سورث بوصفهما شاعرين ، ولكن لمجموع أعمال جوتة من اتساع الأفق ما يجعله أعظم بوصفه إنساناً . ولا يمكن أن تقام موازنة ما بين أى شاعر إنجليزى معاصر لوردسورث وبين جوتة .

لقد تدرّجت إلى حقيقة أخرى هامة عن الشعر في أوربا . وهى أن أية أمة واحدة وأية لغة واحدة لم تكن لتبلغ ما بلغتة لو لم يتعهد الشعر في بلاد مجاورة ، وفى لغات مختلفة . ونحن لا نستطيع أن نفهم أى أدب أوربي بمفرده دون أن نعرف الكثير عن الآداب الأوربية الأخرى . وحين نبحث تاريخ الشعر في أوربا نجد نسيجاً من التأثيرات ذاهبة آبية . وقد وجد شعراء مجيدون لم يعرفوا لغة غير لغتهم ، ولكن حتى هؤلاء خضعوا لتأثيرات تلقاها كتاب آخرون ونشروها بين شعوبهم . أما إمكانية تجديد كل أدب وسيره نحو نشاط خلاق جديد وقيامه باكتشافات جديدة فى استعمال الكلمات فتعتمد على أمرين : أولاً مقدرته على أن يتلقى مؤثرات من الخارج ويتمثلها . وثانياً مقدرته على أن يرجع ويتعلم من مصادره الخاصة . أما عن الأولى فإن بلدان أوربا المختلفة إذا انعزل بعضها عن بعض وأصبح الشعراء لا يقرأون أدباً إلا ذلك المكتوب بلغتهم فلا بد أن ينحدر الشعر فى كل بلد . وأما عن الثانية فلو أن أبين هذه النقطة بوجه خاص : وهى أن كل أدب يجب أن تكون له مصادر هى مصادره الخاصة المتعمقة فى تاريخه ، ولكن هناك أيضاً تلك المصادر التى نشترك فيها ، وهى على الأقل بمنزلة الأولى فى الأهمية : وأعنى بها أدب الرومان واليونان والعبرانيين .

وهناك سؤال يجب أن يُسأل عند هذه النقطة ، ويجب أن يجاب عنه : ماذا عن المؤثرات من خارج أوربا ؟ مؤثرات الأدب الآسيوى العظيم ؟

إن فى أدب آسيا لشعراً عظيماً . وفيه كذلك حكمة بليغة وشيء من ميتافيزيقية عويصة . ولكننى لا أتناول الآن غير الشعر . وليست لى معرفة ما بالعربية أو الفارسية أو الصينية . وقديماً درست اللغات الهندية القديمة ، وكانت عنايتى الكبرى فى ذلك الوقت بالفلسفة ، بيد أنى كنت أقرأ قليلاً من الشعر أيضاً . وإنى لأعلم أن شعري يدل على تأثر بالفكر الهندى والشعور الهندى . ولكن الشعراء عامة ليسوا علماء مستشرقين - وأنا أيضاً لم أكن عالماً قط - وتأثير الأدب الشرقى فى الشعراء يأتى عادة من خلال المترجمات . ولا سبيل إلى إنكار أن لشعر الشرق بعض التأثير فى فترة القرن ونصف القرن الأخيرة ، ويكفى أن نضرب المثل بالشعر الإنجليزى فى عصرنا هذا ، ففعل كل شاعر يكتب بالإنجليزية قد قرأ الترجمات الشعرية التى قام بها ازرا باوند عن الصينية ، وتلك التى قام بها آرثر والى . وواضح أن كل أدب يمكن أن يؤثر فى كل أدب آخر عن طريق أفراد من المترجمين لديهم هبة خاصة لتذوق ثقافة نائية ؛ وإنى لأؤكد هذا ؛ فلست أريد حين أتكلم عن وحدة الثقافة الأوربية أن أوحى بانى أعتبر الثقافة الأوربية شيئاً منفصلاً عن كل ما عداها ، فحدود الثقافة لا تغلق ، ولا ينبغي أن تغلق . ولكن التاريخ يفرق : فتلك البلدان التى هى أكثر اشتراكاً فى التاريخ هى أكثر أهمية بعضها لبعض بالنسبة إلى أدبها المستقبل . إن لنا ذخائرنا الأدبية المشتركة من أدب اليونان والرومان ، بل إن لنا ذخيرة أدبية مشتركة من ترجماتنا المتعددة للكتاب المقدس .

وما قلته عن الشعر يصدق - فيما أظن - على الفنون الأخرى . ولعل المصور أو الملحن يتمتع بحرية أكبر لكونه غير محدود بلغة معينة لا تتكلم إلا فى جزء واحد من أوربا ، ولكننى أظنكم تجدون العناصر الثلاثة بعينها فى ممارسة كل فن : النهج المحلى ، والنهج الأوربى المشترك ، وتأثير فن بلد أوربى فى بلد آخر . وهذه الماعة فحسب . إذ يجب أن أقصر على حدود الفن الذى أنا أخير به . ففى الشعر على الأقل لا يمكن لبلد واحد أن تطرد له عظمة الخلق لفترة غير محدودة ، بل لابد لكل بلد من عهوده الثانوية ، حين لا يحدث نمو جديد هام ، وهكذا ينتقل مركز النشاط ذهاباً وجيئة بين بلد وآخر . وليس فى الشعر شيء اسمه الأصالة الكاملة التى لا تدين للماضى بشيء . فكلما ولد فرجيل أو دانتي أو شكسبير أو جوتة فإن مستقبل الشعر الأوربى يتغير كله . وإذا عاش شاعر عظيم فثمة أشياء معينة قد عملت وانتهت ولا سبيل إلى تحقيقها ثانية؛

ولكن كل شاعر عظيم - من الجهة الأخرى - يضيف شيئاً إلى المادة المعقدة التي سيكتب منها شعر المستقبل .

لقد تحدثت عن وحدة الثقافة الأوربية كما تمثلها الفنون ، ومن الفنون تحدثت عن الفن الواحد الذي أنا أهل للحديث عنه . وأريد أن أتحدث في المرة القادمة عن وحدة الثقافة الأوربية كما تمثلها الأفكار . وقد أشرت في صدر هذا الحديث إلى أنني كنت أحرر مجلة فصلية في الفترة بين الحربين ، وستكون خبرتي في هذا العمل وأفكاري حولها هي نقطة البدء في حديثي التالي .





فى إيطاليا . وقد نمت هذه الصلوات نمواً مرضياً جداً ، وإذا كانت قد تراخت فيما بعد ، فإن ذلك لم يكن ناشئاً عن تقصير من أحد محررى هذه المجلات . ومازالت أعتقد بعد أن مرت ثلاث وعشرون سنة منذ بدأت ، وسبع منذ انتهيت ، أن وجود مثل هذه الشبكة من المجلات الحرة - واحدة منها على الأقل فى كل عاصمة أوروبية - ضرورى لنقل الأفكار ، وتيسير تداولها وهى لا تزال جديدة . وينبغى أن يكون فى مقدور محررى هذه المجلات ، وكتابها الأكثر انتظاماً إن أمكن ذلك ، أن يتعارفوا تعارفاً شخصياً ، ويزور بعضهم بعضاً ، ويستضيف بعضهم بعضاً ، ويتبادلوا الأفكار مشافهة . ويدهى أن كل واحدة من هذه المجلات لابد وأن يكون فيها كثير مما يعنى قراء قومها ولغتها بون غيرهم ، ولكن ينبغى أن يكون تعاونها مثيراً دائماً لحركة التأثير المتبادل ، الفكرى والشعورى ، بين الأمم الأوروبية ، تلك الحركة التى تخصب وتجدد من الخارج أدب كل واحدة منها . ومن خلال هذا التعاون ، والصدقات بين رجال الأدب التى تنتج عنه ، ينبغى أن تطلع على الناس تلك الأعمال الأدبية ذات الشأن بالنسبة لأوروبا لا فى النطاق المحلى فقط .

على أن النقطة التى تعيننى من حديثى عن أغراضى ، وأنا بصدد مجلة ماتت منذ سبعة أعوام ، هى أن هذه الأغراض قد فشلت آخر الأمر . وأنا أعزو السبب الرئيسى لهذا الفشل إلى إغلاق الحدود الفكرية بين دول أوروبا شيئاً فشيئاً . فقد جاء على أثر الاكتفاء الذاتى السياسى والاقتصادى نوع من الاكتفاء الذاتى الثقافى . ولم يؤد ذلك إلى قطع الاتصال فحسب ، بل هو فى اعتقادى قد أصاب النشاط الخلاق داخل كل بلد بالخدر . وكان أصدقائنا فى إيطاليا هم أول المصابين . وبعد سنة ١٩٣٣ كان الحصول على كتابات من ألمانيا يزداد صعوبة . فقد مات بعض أصدقائنا ، واختفى بعضهم ، وآخرون صمتوا . ومنهم من ذهبوا إلى الخارج وقطعوا من جنورهم الثقافية . وكان من أحدث من عثرنا عليهم وآخر من فقدناهم نك الناقد العظيم والأوروبى الصالح : تيودور هكر ، الذى مات منذ بضعة أشهر . وكان الرأى الذى خرجت به من كثير من الكتابات الألمانية التى رأيتها فى العشر الرابعة ، لكتاب كانوا من قبل مجهولين لى ، هو أن ما يقول الكتاب الألمان الجدد لأوروبا يقل ويقل ، وما يقولونه مما لا يمكن فهمه إلا فى ألمانيا ، إن أمكن فهمه على الإطلاق ، يزيد ويزيد . أما ما حدث فى أسبانيا فقد كان أكثر غموضاً : فإن ضجيج الحرب الأهلية كان بعيداً عن أن يشجع الفكر والكتابة الخلاقة : كما أن هذه الحرب قد فرقت كثيراً من خيرة كتابها ، إن لم يكن قد حطمتهم . وبقي فى فرنسا نشاط فكرى حر ، إلا أنه لم يزل يزداد إزعاجاً وتحديداً بهجوم السياسة ونزرها ،

والانقسامات الداخلية التي أوجدتها الميول السياسية . وبقيت إنجلترا سليمة في الظاهر وإن بدت عليها بعض أعراض هذا المرض نفسه . ولكني أرى أن أئبنا في تلك الفترة قد عانى من انحصاره انحصاراً متزايداً في مصادره الخاصة ، كما عانى من انشغاله بالسياسة انشغالاً سيطر عليه .

إن أول ما أبدية من تعليق على هذه القصة عن مجلة أدبية عجزت عجزاً واضحاً عن تحقيق غرضها قبل أن توفقها الحوادث بسنوات ، هو هذا : أن الاهتمام العام بالسياسة لا يوجد بل يفرق . فهو يوجد لدى الاتجاه السياسي الذين يتفقون من وراء حدود الأمم ضد جماعة دولية أخرى تعتق آراء مصادرة . ولكنه يميل إلى تحطيم الوحدة الثقافية لأوروبا . وقد كان لمجلة «المعيار»<sup>(١)</sup> - فهذا هو اسم المجلة التي كنت أحررها - فيما أعتقد طابع محدد وتماسك ظاهر ، على الرغم من أن كتابها كانوا رجالاً يعتقدون من الآراء السياسية والاجتماعية والدينية أشدها تباعداً . وأظن أيضاً أنها كانت على تجانس واضح مع المجلات الأجنبية التي ارتبطت بها . إذ أن آراء الكاتب السياسية أو الاجتماعية أو الدينية لم تكن مسألة تدخل في حسابنا نحن أو في حساب زملائنا الأجانب . وليس من السهل أن نحدد الأساس المشترك عندنا وفي الخارج ؛ ففي تلك الأيام لم يكن تحديده والإفصاح عنه ضرورياً ؛ وفي أيامنا هذه يتعذر تحديده والإفصاح عنه . وقد يصح أن أقول أنه كان اهتماماً مشتركاً بأرقى مستويات التفكير والتعبير ، وإنه كان تطلعاً مشتركاً إلى الأفكار الجديدة ، وحرية في تلقيها . وكانت الأفكار التي لا توافق عليها والآراء لا تسلم بها لا تقل أهمية لديك عن الأفكار والآراء التي تجددها مقبولة على الفور . فقد كنت تبحثها بدون عدا ، واثقاً أنك تستطيع أن تتعلم منها . وبعبارة أخرى كان يمكننا أن نسلم بداهة بأن هناك اهتماماً ومتعة بالأفكار لذاتها ، بالنشاط العقلي الحر . وأظن أنه كان بين كتابنا وزملائنا الأساسيين أيضاً شيء ليس اعتقاداً واعياً بقدر ما هو تصور غير واع . شيء لم يشكك فيه قط ، ولذلك لم يحتج أن يبرز إلى مستوى التقرير الواعي . ذلك هو افتراض أن هناك أخوة دولية بين رجال الأدب في أوروبا : أصرة لاتحل محل الولاء لوطن ، ولا الولاء لدين ، ولا اختلاف الفلسفة السياسية ، بل توائم هذا كله مواءمة تامة ؛ وأن مهمتنا لم تكن العمل على سيطرة أية أفكار معينة ، بقدر ما كانت إبقاء النشاط الفكري في أعلى مستوى .

Criterion (١)

ولا أظن أن «المعيار» قد نجحت تماماً ، فى سنواتها الأخيرة ، فى الارتقاء إلى مستوى  
معلها الأعلى ؛ بل أظن أنها مالت فى السنوات الأخيرة إلى أن تعكس وجهة نظر خاصة ،  
أكثر من أن تشرح آراء متعددة من ذلك الودادى . ولكنى لا أظن أن كل الخطأ فى ذلك  
يرجع إلى المحرر ، بل أظن أن ضغط الظروف التى تحدثت عنها كان لها يد فيما حدث .

ولست أزعم أن السياسة والثقافة لا شأن لكل منهما بالأخرى . فلو أمكن فصلهما  
فصلاً تاماً لكانت المشكلة أيسر مما هى . إن البناء السياسى لامة يؤثر فى ثقافتها ،  
وهو بدوره يتأثر بتلك الثقافة ؛ ولكننا نهتم فى هذه الأيام اهتماماً مفرطاً بالسياسة  
الداخلية لكل منا ، وفى الوقت نفسه لا نكاد نتصل بثقافة كل منا . ويمكن أن يؤدى  
الخلط بين الثقافة والسياسة إلى اتجاهين مختلفين . فقد يجعل أمة تنكر كل ثقافة غير  
ثقافتها ، وبذلك تشعر أنها مدفوعة إلى القضاء على كل ثقافة حولها ، أو إلى إعادة  
تشكيلها . وقد كان من أخطاء ألمانيا الهنترية افتراضها أن كل ثقافة غير الثقافة  
الألمانية هى إما منحلة وإما بربرية . وينبغى أن تنتهى هذه المزاعم . والاتجاه الآخر  
الذى يمكن أن يؤدى إليه الخلط بين الثقافة والسياسة ، هو الاتجاه إلى المثل الأعلى  
لدولة عالية ، لا تكون فيها آخر الأمر إلا ثقافة عالمية واحدة ذات طابع موحد . ولست  
أنتقد هنا أياً من المشروعات نحو نظام عالمى . فهذه المشروعات هى من وادى الهندسة  
وابتكار الآلات . والآلات ضرورية ، وكلما كانت الآلة أكمل كان ذلك أفضل ، ولكن  
الثقافة شىء يجب أن ينمو ، فأنت لا تستطيع أن تبني شجرة ، وإنما تستطيع أن  
تزرعها ، وتتعهدها ، وتنتظرها حتى تنضج فى أبنائها . وعندما تكبر يجب ألا تشكو إذا  
وجدت أن ثمرة البلوط قد أنبتت شجرة بلوط لا شجرة دردار . والبناء السياسى بعضه  
تشبيد وبعضه نمو ؛ بعضه آلات ، والآلات ذاتها إن كانت جيدة فهى جيدة لجميع الناس  
على السواء ؛ وبعضه نام مع ثقافة الأمة ومنها ، وهو بهذا الاعتبار مختلف عن البناء  
السياسى للأمم الأخرى . ولتسلم ثقافة أوروبا يلزم توفر شرطين : أن تكون ثقافة كل  
بلد ذات طابع فريد ، وأن تعترف الثقافات المختلفة بالقرابة بين بعضها وبعض ، حتى  
تقبل كل منها المتأثر بالآخرى . وهذا ممكن لأن هناك عنصراً مشتركاً فى الثقافة  
الأوروبية ، تاريخاً متواشجاً من الفكر والشعور والسلوك ، وتبادلاً للفنون والأفكار .

وسأحاول فى حديثى الأخير أن أزيد من تحديد هذا العنصر المشترك وأحسب أن  
ذلك سيعطى معنى أن أبسط القول بعض الشىء فى المعنى الذى أعطيه لهذه الكلمة  
التي دأبت على استعمالها : كلمة «الثقافة» .

قلت فى ختام حديثى الثانى أنى أود أن أوضح ، بعض التوضيح ، ما أعنيه عندما استعمل كلمة «ثقافة» . فهذه الكلمة ككلمة «الديموقراطية» لا تحتاج إلى أن تعرف فقط كلما استعملناها ، بل تحتاج أيضاً إلى إعطاء أمثلة عليها . ومن الضرورى أن نستوضح ما نعنيه بكلمة «الثقافة» حتى نستوضح الفرق بين التنظيم المادى لأوروبا ، والكيان الروحى لأوروبا . فلو مات هذا الكيان لما بقيت «أوروبا» بل مجرد كتلة من البشر تتكلم عدة لغات مختلفة ؛ ولما بقى ثمة مسوغ لأن يستمروا فى التكلم بلغات مختلفة لأنهم لن يجنوا بعد شيئاً يقال إلا ويمكن قوله مع نفس الإجابة بأية لغة ؛ أو باختصار لن يبقى لديهم شئ يقولونه فى الشعر . وقد أكتت من قبل أنه لا يمكن أن توجد ثقافة «أوروبية» إذا انزلت أقطارها المختلفة بعضها عن بعض ؛ وأضيف الآن أنه لا يمكن أن توجد ثقافة أوروبية إذا طنعت هذه الأقطار بطابع واحد . فنحن نحتاج إلى التنوع داخل الوحدة : لا نحتاج إلى وحدة التنظيم بل إلى وحدة الطبيعة .

وإن فلول ما أعنيه بالثقافة هو ما يعنيه الأنثروبولوجيون : طريقة حياة شعب معين ، يعيش معاً فى مكان واحد . وهذه الثقافة تظهر فى فنونهم ، وفى نظامهم الاجتماعى ، وفى عاداتهم وأعرافهم ، وفى دينهم . ولكن اجتماع هذه الأمور لا يكون الثقافة ، وإن كنا كثيراً ما نتكلم - للتسهيل - كما لو كان هذا صحيحاً . إن هذه الأمور ليست إلا الأجزاء التى يمكن أن تشرح إليها ثقافة ما ، كما يمكن تشريح الجسم البشرى . ولكن كما أن الإنسان أكثر من مجموع الأجزاء المختلفة المكونة لجسمه ، فكذلك الثقافة أكثر من مجموع فنونها وأعرافها ومعتقداتها الدينية . فهذه الأشياء كلها يؤثر بعضها فى بعض ، ولكى تفهم واحداً منها حق الفهم يجب أن تفهمها جميعاً ، وهناك درجات مختلفة من الثقافة ، والثقافات العليا تتميز على العموم بتمايز الوظائف ، بحيث يمكنك أن تتحدث عن طباق المجتمع الأقل ثقافة والأكثر ثقافة ، وبحيث يمكنك ، فى نهاية المطاف ، أن تتحدث عن أحد الأفراد على أنه ذو ثقافة ممتازة ، وثقافة الفنان أو الفيلسوف متميزة عن ثقافة عامل المنجم أو العامل الزراعى ، وثقافة الشاعر مختلفة بعض الاختلاف عن ثقافة السياسى ، ولكنها تكون جميعاً فى المجتمع السليم أجزاء من ثقافة واحدة ، وتكون للفنان والشاعر والفيلسوف والسياسى والعامل ثقافة مشتركة لا يشاطروهم إياها نظراًؤهم فى العمل فى البلدان الأخرى .

ومن الواضح أن وحدة الشعب الذي يعيش معاً ويتكلم لغة واحدة هي نوع من وحدة الثقافة . لأن التكلم بلغة واحدة معناه التفكير والشعور والانفعال بطريقة مختلفة عن شعب يستخدم لغة مختلفة . ولكن ثقافات الشعوب المختلفة يؤثر بعضها في بعض ، ويبدو أن كل جزء من العالم سيؤثر في كل جزء آخر في عالم المستقبل . وقد أشرت آنفاً إلى أن ثقافات البلدان الأوروبية المختلفة قد أفادت فائدة عظيمة في الماضي من تأثير بعضها في بعض ؛ وألعت إلى أن الثقافة القومية التي تنعزل طواعية ، أو الثقافة القومية التي تقطعها ظروف لا يد لها بها عن الثقافات الأخرى ، تعاني من هذا الانعزال . وألعت كذلك إلى أن البلد الذي يتلقى الثقافة من الخارج دون أن يكون لديه ما يعطيه في مقابلها ، والبلد الذي يسعى إلى فرض ثقافته على بلد آخر دون أن يتقبل شيئاً في مقابلها ، كلاهما يعاني من انعدام التبادل هذا .

على أن هناك ما هو أكثر من التبادل العام للتأثيرات الثقافية . فحتى محاولة الاتجار مع كل أمة من الأمم الأخرى بدرجة متساوية أمر غير ممكن : لأنك ستجد بعضها يحتاج أكثر من غيره إلى البضائع التي تنتجها ، وبعضها ينتج البضائع التي تحتاج إليها أنت ، وبعضها لا ينتجها . وكذلك ثقافات الناس الذين يتكلمون لغات مختلفة يمكن أن يكون بينها من الاتصال ما يختلف في درجة قربها . وقد يكون هذا الاتصال قريباً بحيث يمكننا أن نتحدث عن أن لها ثقافة مشتركة . فنحن حين نتكلم عن «الثقافة الأوروبية» نعني وجوه التماثل التي يمكننا أن نتبينها في شتى الثقافات القومية ؛ وبديهي أن بعض الثقافات ، حتى في داخل أوروبا ، هي أقرب اتصالاً ببعضها ببعض من ثقافات أخرى . وأيضاً يمكن أن تكون ثقافة ما داخل مجموعة من الثقافات متصلة اتصالاً وثيقاً من جانبين مختلفين بثقافتين ليس بينهما اتصال قريب . فاقاربنا ليسوا جميعاً أقارب بعضهم لبعض ، إذ أن منهم الأقرباء من جهة الأب ومنهم الأقرباء من جهة الأم . على أنني كما رفضت اعتبار ثقافة أوروبا حاصللاً لجمع ثقافات لا صلة بينها في منطقة واحدة وحسب ، فقد رفضت كذلك تقسيم العالم إلى مجموعات ثقافية لا اتصال بينها . لقد رفضت أن أضع حداً فاصلاً بين الشرق والغرب ، بين أوروبا وآسيا . ولكن هناك سمات مشتركة في أوروبا ، تجعل من الممكن أن نتحدث عن ثقافة أوروبية . فما هي ؟

إن القوة الرئيسية في خلق ثقافة مشتركة بين شعوب لكل منها ثقافته المتميزة ، هي الدين . وأرجو ألا تخطئوا ، عند هذه النقطة ، بتصور معنى لم أقصده . فهذا ليس

حديثاً دينياً ، وإست أرمى إلى تحويل أحد عن دينه ، وإنما أنا أقرر حقيقة . وإست شديد الاهتمام بوحدة المسيحيين اليوم ؛ فإنما أتحدث عن سنن المسيحية المشترك ، الذى جعل أوربا ما هى ، وعن العناصر الثقافية المشتركة التى جلبتها هذه المسيحية المشتركة معها . فلو دخلت أسيا فى المسيحية غداً لما أصبحت بذلك قطعة من أوربا . فى المسيحية نمت فنوننا ؛ وفى المسيحية تأصلت - إلى عهد قريب - قوانين أوربا . وليس لتفكيرنا كله معنى أو دلالة خارج الإطار المسيحى . وقد لا يؤمن فرد أوربى بأن الإيمان المسيحى حق ، ولكن ما يقول ويصنعه ويأثبه كله من تراثه فى الثقافة المسيحية ، ويعتمد فى معناه على تلك الثقافة . ما كان يمكن أن تخرج قولاته أو نيتشه إلا ثقافة مسيحية . وما أظن أن ثقافة أوربا يمكن أن تبقى حية إذا اختفى الإيمان المسيحى اختفاء تاماً . ولا يرجع اقتناعى بذلك إلى كونى مسيحياً فحسب ، بل إنى مقتنع به أيضاً بوصفى دارساً لعلم الأحياء الاجتماعى . إذا ذهبت المسيحية فستذهب كل ثقافتنا . وعندئذ يكون عليك أن تبدأ البداية المؤلمة من جديد ، ولن تستطيع أن تلبس ثقافة جديدة جاهزة . يجب أن تنتظر حتى ينمو العشب ليغزو الضأن ليعطى الصوف الذى ستصنع منه سترتك الجديدة . يجب أن تمر بقرون كثيرة من الهمجية . وإن نعيش إذن لنرى الثقافة الجديدة ، لا نحن ولا أحفاد أحفادنا ؛ ولو عشنا لما سعد بها واحد منا .

ونحن مدينون لتراثنا المسيحى بأشياء كثيرة إلى جانب الإيمان الدينى . فمن خلال ذلك التراث نتتبع تطور فنوننا ، ومن خلاله تلقى مفهومنا للقانون الرومانى الذى فعل ما فعل فى تشكيل العالم الغربى ، ومن خلاله تلقى مفاهيمنا عن الأخلاق الخاصة والعامة . وخلال تلقى نماذجنا الأدبية المشتركة فى آداب اليونان والرومان . إن للعالم الغربى وحدته فى هذا التراث : فى المسيحية وفى المذنبات القديمة لليونان والرومان والعبرانيين ، التى نمد نسبنا إليها بفضل ألفى سنة من المسيحية . وإن أطيل القول فى هذه النقطة . فالذى أريد أن أقوله هو : أن هذه الوحدة القائمة على العناصر المشتركة للثقافة هى الأصرة الحقبة بيننا على مدى قرون عدة . ولا يمكن أن يعطى أى تنظيم سياسى واقتصادى ، مهما يحط به من حسن النية ، ما تعطيه هذه الوحدة الثقافية . فلو بددنا أو أطرحنا تراث أجدادنا من الثقافة المشتركة فلن يفгинنا وإن يقرب بيننا كل ما عند أبرع العقول من تنظيم وتخطيط .

ووحدة الثقافة - بخلاف وحدة التنظيم السياسي - لا تتطلب منا جميعاً أن يكون لنا ولاء واحد ، بل تعنى أنه سيكون هناك ولايات شتى . فمن الخطأ أن يُعتقد أن الواجب الوحيد للفرد إنما يكون نحو الدولة ؛ ومن السخف أن يعتقد أن الواجب الأسـمى لكل فرد ينبغي أن يكون نحو دولة أسمى . وسأعطى مثلاً واحداً لما أعنيه بولايات شتى . لا ينبغي أن تكون جامعة من الجامعات مؤسسة قومية فحسب ، حتى ولو كانت الأمة هي التي تتفق عليها . بل ينبغي أن تكون لجامعات أوروبا مثلها العليا المشتركة ، وأن تكون لها التزاماتها بعضها نحو بعض ، وينبغي أن تكون مستقلة عن حكومات البلاد التي تقوم فيها . وينبغي ألا تكون معاهد لتدريب بيروقراطية ذات كفاءة ، أو إعداد علماء يبنون العلماء الأجانب ؛ بل ينبغي أن تقوم للحفاظ على العلم ، والسعى نحو الحقيقة ، وبلوغ الحكمة بقدر ما يقع في طاقة البشر .

وقد كنت أحب أن أقول أشياء أخرى كثيرة في هذا الحديث الأخير ، ولكنني يجب الآن أن أختصر القول اختصاراً . إن ندائي الأخير هو لأبناء أوروبا ، الذين تقع عليهم مسؤولية خاصة في المحافظة على ثقافتنا المشتركة وتسليمها إلى الخلف . قد نختلف اختلافاً شديداً في آرائنا السياسية ، ولكن مسؤوليتنا المشتركة هي أن نحافظ على ثقافتنا المشتركة غير ملوثة بالمؤثرات السياسية . وليست هذه مسألة عاطفية ، فلا يهم كثيراً أن يميل بعضنا إلى بعض ، وأن يمتدح بعضنا كتابات بعض ؛ إنما المهم هو أن نعترف بالصلة بيننا ، وباستنادنا بعضنا إلى بعض . إنما المهم هو عجزنا بدون هذا الاستناد عن إنتاج تلك الأعمال الممتازة التي هي دليل مدنية راقية . إننا لا نستطيع في الوقت الحاضر أن نتصل كثيراً بعضنا ببعض . لا نستطيع أن نزور بعضنا بعضاً على أننا أفراد مستقلون ؛ وإذا سافرنا فلا يمكن أن يكون ذلك إلا عن طريق مؤسسات حكومية ، مع واجبات رسمية . ولكننا نستطيع على الأقل أن نحاول إنقاذ شيء من تلك الخيرات التي نشترك في الأمانة عليها : تراث اليونان والرومان والعبرانيين ، وتراث أوروبا خلال ألفي السنة الأخيرة . ففي عالم رأى من الدمار المادي مثل ما رآه عالمنا ، تتعرض هذه المقتنيات الروحية أيضاً لخطر محقق .

\* \* \*





## الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة المترجم .....	363
تصدير .....	369
مقدمة .....	371
الفصل الأول : المعانى الثلاثة لكلمة « الثقافة » .....	379
الفصل الثانى : الطبقة والصفوة ... ..	391
الفصل الثالث : الوحدة والتنوع : الإقليم .....	405
الفصل الرابع : الوحدة والتنوع : الفرقة والنحلة ..	421
الفصل الخامس : ملاحظات عن الثقافة والسياسة .....	437
الفصل السادس : ملاحظات عن التربية والثقافة وخاتمة ..	447
تذييل : وحدة الثقافة الأوربية ..	461

## المحتويات

- الكتاب الأول : الكاتب وعالمه ..... 3
- الكتاب الثاني : الأدب والإنسان الغربي ..... 241
- الكتاب الثالث : ملاحظات نحو تعريف الثقافة ..... 361

## المشروع القومي للترجمة

- ١ - اللغة العليا (طبعة ثانية) جون كوين
- ٢ - الوثنية والإسلام ك. مانهو يانينكار
- ٣ - التراث المسروق جورج جيمس
- ٤ - كيف تتم كتابة السيناريو انجا كارينتنكوفا
- ٥ - ثريا في غيبوبة إسماعيل فصيح
- ٦ - اتجاهات البحث اللساني ميلكا إيفتش
- ٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة لوسيان غوللمان
- ٨ - مشعل الحرائق ماكس فريش
- ٩ - التغيرات البيئية أندرو س. جودي
- ١٠ - خطاب الحكاية جيرار جينيت
- ١١ - مختارات فيسوافا شيمبورسكا
- ١٢ - طريق الحرير ديفيد برونيستون وإيرين فرانك
- ١٣ - ديانة الساميين روبرتسن سميت
- ١٤ - التحليل النفسي والأدب جان بيلمان نويل
- ١٥ - الحركات الفنية إدوارد لويس سميث
- ١٦ - أثنية السوداء مارتن برنال
- ١٧ - مختارات فيليب لاركين
- ١٨ - الشعر السلفي في أمريكا اللاتينية مختارات
- ١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة جورج سفيريس
- ٢٠ - قصة العلم ج. ج. كراوثر
- ٢١ - خوخة وألف خوخة صمد بهرنجي
- ٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين جون أنتيس
- ٢٣ - تجلى الجميل هانز جيورج جادامر
- ٢٤ - ظلال المستقبل باتريك بارنرد
- ٢٥ - مشرق مولانا جلال الدين الرومي
- ٢٦ - دين مصر للعام محمد حسين هيكل
- ٢٧ - التنوع البشري الخلاق مقالات
- ٢٨ - رسالة في التسامح جون لوك
- ٢٩ - الموت والوجود جيمس ب. كارس
- ٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢) ك. مانهو باتينكار
- ٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامي جان سوفاجيه - كلود كاين
- ٣٢ - الانقراض ديفيد روس
- ٣٣ - التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية أ. ج. هويكنز
- ٣٤ - الرواية العربية روجر آلن
- ٣٥ - الأسطورة والعدالة بول . ب . نيكسون
- ٣٦ - أحمد درويش ت . أحمد فؤاد بلمع
- ٣٧ - شوقي جلال ت . أحمد الحضري
- ٣٨ - محمد علاء الدين منصور ت . سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
- ٣٩ - يوسف الأنطكي ت . مصطفى ماهر
- ٤٠ - محمود محمد عاشور ت . محمد مصطفي عبد الباقى الأزهري وعمر حلي
- ٤١ - هناء عبد الفتاح ت . أحمد محمود
- ٤٢ - عبد الوهاب طوب ت . حسن الويل
- ٤٣ - أشرف رفيع عفيفي ت . بإشراف / أحمد عثمان
- ٤٤ - محمد مصطفى بدوي ت . طلعت شاهين
- ٤٥ - نعيم عليا ت . يميني طريف الخولي / بدوي عبد الفتاح
- ٤٦ - ماجدة العناني ت . سيد أحمد علي الناهري
- ٤٧ - سعيد توفيق ت . بكر عباس
- ٤٨ - إبراهيم النسوتي شتا ت . أحمد محمد حسين هيكل
- ٤٩ - نخبه ت . منى أموسته
- ٥٠ - بدر النيب ت . أحمد فؤاد بلمع
- ٥١ - عبد الستار الطوجي / عبد الوهاب طوب ت . مصطفى إبراهيم فهمي
- ٥٢ - أحمد فؤاد بلمع ت . حصه إبراهيم المنيف
- ٥٣ - خليل كلفت ت . خليل كلفت

- ٢٦ - نظريات السرد الحديثة والاس مارتن
- ٢٧ - واحة مبيوة وموسيقاما بريجيت شيفر
- ٢٨ - نقد الحداثة آلن تورين
- ٢٩ - الإغريق والحسد بيتر والكوت
- ٤٠ - قصائد حب أن سكستون
- ٤١ - ما بعد المركزية الأوروبية بيتر جران
- ٤٢ - عالم ماك بنجامين بارير
- ٤٣ - الهمب المزنوج لوكثافيو ياث
- ٤٤ - بعد عدة أسياف ألدوس هكسلي
- ٤٥ - التراث المغفور روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين
- ٤٦ - عشرون قصيدة حب يابلو نيرودا
- ٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١) رينيه ويليك
- ٤٨ - حضارة مصر الفرعونية فرانسوا دوما
- ٤٩ - الإسلام في البلقان ه . ت . نوريس
- ٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القبول الأسير جمال الدين بن الشيخ
- ٥١ - مسار الرواية الإنسانية أمريكية داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستي
- ٥٢ - العلاج النفسي التدميمي بيتر . ن . نوقايس وستيفن . ج . روجسيفيتز ودجر بيل
- ٥٣ - الدراما والتعليم أ . ف . ألنجهتون
- ٥٤ - المفهوم الإغريقي للمسرح ج . مايكل والتون
- ٥٥ - ما وراء العلم جون بولكنجهوم
- ٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٨ - مسرحيتان فديريكو غرسية لوركا
- ٥٩ - المحبرة كارلوس مونيث
- ٦٠ - التصميم والشكل جوهانز ايتن
- ٦١ - موسوعة علم الإنسان شارلوت سيمور - سميت
- ٦٢ - لغة النص رولان بارت
- ٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢) رينيه ويليك
- ٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة) آلان وود
- ٦٥ - في مدح الكسل ومقالات أخرى برتراند راسل
- ٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية أنطونيو جالا
- ٦٧ - مختارات فرناندو ييسوا
- ٦٨ - تشاتو العجوز وقصص أخرى فالتين راسبويتن
- ٦٩ - عالم الإسلام في أول القرن العشرين عبد الرشيد إبراهيم
- ٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية لوخينيو تشانج وروبرجت
- ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمي داريو فو
- ت : حياة جاسم محمد
- ت : جمال عبد الرحيم
- ت : أنور مغني
- ت : منيرة كروان
- ت : محمد عبد إبراهيم
- ت : غلبف لشد / إبراهيم فتحي / مصد ملجد
- ت : أحمد محمود
- ت : المهدي أخريف
- ت : مارلين تانرس
- ت : أحمد محمود
- ت : محمود السيد علي
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : ماهر جويجاتي
- ت : عبد الوهاب طوب
- ت : محمد بركة وشعالي اللويد ويوسف الشطكي
- ت : محمد أبو العطا
- ت : لطفى قطيم وعادل دمرداش
- ت : موسى سعد الدين
- ت : مصنف مصيلحي
- ت : علي يوسف علي
- ت : محمود علي مكي
- ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
- ت : محمد أبو العطا
- ت : السيد السيد سهيم
- ت : صبري محمد عبد الفني
- مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
- ت : محمد خير البقاعي
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : رمسيس عوض
- ت : رمسيس عوض
- ت : عبد الطيف عبد الحليم
- ت : المهدي أخريف
- ت : أشرف الصباغ
- ت : أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي
- ت : عبد الحميد غلب وأحمد حشاد
- ت : حسين محمود

- ٧٢ - السيلسي العجوز  
٧٣ - نقد استجابة القارئ  
٧٤ - صلاح الدين والمالكي في مصر  
٧٥ - فن التراجيع والسير الذاتية  
٧٦ - جاك لاكلز وإغواء التحليل النفسي  
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢  
٧٨ - العولمة - نظرية الانتعاش والفكر الكونية  
٧٩ - شعرية التأليف  
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»  
٨١ - الجماعات المتخيلة  
٨٢ - مسرح ميغيل  
٨٣ - مختارات  
٨٤ - موسوعة الأدب والتقد  
٨٥ - منصور العلاج (مسرحية)  
٨٦ - طول الليل  
٨٧ - نون والقم  
٨٨ - الابتلاء بالتغريب  
٨٩ - الطريق الثالث  
٩٠ - رسم السيف (قصص)  
٩١ - للسرحة والتجريب بين النظرية والتطبيق  
٩٢ - أساليب ومفاهيم المسرح  
الإسباني وأمريكا المعاصر  
٩٣ - محنات العولمة  
٩٤ - الحب الأول والصحية  
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني  
٩٦ - ثلاث زبقات ووردة  
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)  
٩٨ - الهم الإنساني والانتزاع الصهيوني  
٩٩ - تاريخ السينما العالمية  
١٠٠ - مساطحة العولمة  
١٠١ - النص الروائي (تقنيات ومناهج)  
١٠٢ - السياسة والتسامح  
١٠٣ - قير ابن عربي يليه أبناء  
١٠٤ - أويرا ماهوجني  
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع  
١٠٦ - الأدب الأنثوسي  
١٠٧ - صورة العالم في الشعر التركي المعاصر
- ت . س . إليوت  
چين . ب . توميكز  
ل . ا . سيمينوفا  
أندريه موروا  
مجموعة من الكتاب  
رينيه ويليك  
رونالد رويرتسون  
بوريس أوسينسكي  
ألكسندر بوشكين  
بندكت أندرسن  
ميغيل دي أونامونو  
غوتفريد بن  
مجموعة من الكتاب  
صلاح زكي أقطاي  
جمال مير صابقي  
جلال آل أحمد  
جلال آل أحمد  
أتوني جينز  
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية  
يارور الاسوستكا  
كارلوس ميغل  
مايك فينرستون وسكوت لاش  
صمويل بيكيت  
أنطونيو بويرو بايخو  
قصص مختارة  
فرنان برودل  
نماذج ومقالات  
تيفيد روينسون  
بول هينست وجراهام تومبسون  
بيرنار فالبيط  
عبد الكريم الخطيب  
عبد الوهاب المؤيد  
برتول بررشت  
چيرارچينيت  
د. ماريا خيسوس روبييرامتي  
نخبة
- ت . فؤاد مجلي  
ت : حسن ناظم وعلى حاكم  
ت . حسن بيهي  
ت . أحمد درويش  
ت . عبد المقصود عبد الكريم  
ت . مجاهد عبد المنعم مجاهد  
ت . أحمد محمود ونورا أمين  
ت . سعيد الغانمي وناصر خلوي  
ت . مكارم النمرى  
ت . محمد طارق الشرفاوي  
ت . محمود السيد على  
ت . خالد العالي  
ت . عبد الحميد شحبة  
ت . عبد الرزاق بركات  
ت . أحمد فتحي يوسف شتا  
ت . ماجدة العناني  
ت . إبراهيم السوقي شتا  
ت . أحمد زايد ومحمد محيي الدين  
ت . محمد إبراهيم مبروك  
ت . محمد هناء عبد الفتاح  
ت . نادية حماد الدين  
ت . عبد الوهاب طوب  
ت . فوزية الشماوي  
ت . سري محمد محمد عبد اللطيف  
ت . إيوار الفراط  
ت . بشير السباعي  
ت . أشرف الصباغ  
ت . إبراهيم قنديل  
ت . إبراهيم فتحي  
ت . رشيد بحدو  
ت . عز الدين الكتاني الإبريسي  
ت . محمد نيس  
ت . عبد الغفار مكاوي  
ت . عبد العزيز شبل  
ت . أشرف على دعور  
ت . محمد عبد الله الحبيدي

١٠٨ - ثلاث برسات عن الشعر الأشلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنه بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانيس هينسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوي ماركويو	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى بلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حماد كوني وسكان المستع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : سميرة رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا تلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقولنن الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الليل الصغير في كلية المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظم الصبية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - أسير مطوية الشمانية وملاقتها الدولية	نيتل الكسندر وفناتولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكائن	جون جراي	ت : أحمد فؤاد بلبح
١٢٥ - التحليل الموسيقي	سينريك ثورب نيلى	ت : سمحه القولى
١٢٦ - فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب طوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعي
١٢٨ - الأدب المقلون	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولوريس أسيس جارويث	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أنثريه جونتر فرائك	ت : شوقي جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فينرستون	ت : عبد الوهاب طوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	باري ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - للفتن من قد، م. إيود (قالة أهرام)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كوني	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مفكرات ضابط في اللحظة الفرنسية	جوزيف ماري مواريه	ت : كاميليا صبحي
١٣٨ - عالم الفيزيقيين بين الجمال والصف	إيلينا تاروني	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - باريسيفال	ريشارد فايجنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبوري
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ وليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومي
١٤٣ - قضيا قنطري في بحث الجصلي	ديريك لايدار	ت : علي السعري
١٤٤ - صاحبة اللوكندة	كارلو جولودوني	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرثيميو كروث	كارلوس فويتس	١٤٥ - موت أرثيميو كروث
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميغيل دي ليريس	١٤٦ - الورقة الحمراء
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتوكريد دورست	١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرة والتقنية)	إرنستي أندرسون إمبرت	١٤٨ - القصة القصيرة (النظرة والتقنية)
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأندونيس	عاطف فضول	١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأندونيس
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	١٥٠ - التجربة الإغريقية
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)
١٥٢ - عدالة الهند وتقصص أخرى	نخبة من الكتاب	١٥٢ - عدالة الهند وتقصص أخرى
١٥٣ - غرام الفراشة	فيولين فانويك	١٥٣ - غرام الفراشة
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	١٥٤ - مدرسة فرانكفورت
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جي أنيال وآلان وأوديت فيرمو	١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامي الكنجوي	١٥٧ - خسرو وشيرين
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)
١٥٩ - الإثنولوجية	ديفيد هوكس	١٥٩ - الإثنولوجية
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	١٦٠ - آلة الطبيعة
١٦١ - من المسرح الإسباني	اليفاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	١٦١ - من المسرح الإسباني
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوجنا الأسوي	١٦٢ - تاريخ الكنيسة
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع	جورين مارشال	١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاکوتير	١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)
١٦٥ - حكايات الثعلب	آ. ن. أفنان سيف	١٦٥ - حكايات الثعلب
١٦٦ - العلاقات بين الطبيب والطبيب في إسرائيل	يشعياهو ليتمان	١٦٦ - العلاقات بين الطبيب والطبيب في إسرائيل
١٦٧ - في عالم طاغور	رايندرانات طاغور	١٦٧ - في عالم طاغور
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	١٦٩ - إبداعات أدبية
١٧٠ - أحمد حسان	ت. أحمد حسان	١٧٠ - أحمد حسان
١٧١ - علي عبد الرؤوف البعبي	ت. علي عبد الرؤوف البعبي	١٧١ - علي عبد الرؤوف البعبي
١٧٢ - عبد الغفار مكلوي	ت. عبد الغفار مكلوي	١٧٢ - عبد الغفار مكلوي
١٧٣ - علي إبراهيم علي منوفي	ت. علي إبراهيم علي منوفي	١٧٣ - علي إبراهيم علي منوفي
١٧٤ - أسامة إسير	ت. أسامة إسير	١٧٤ - أسامة إسير
١٧٥ - منيرة كروان	ت. منيرة كروان	١٧٥ - منيرة كروان
١٧٦ - بشير السباعي	ت. بشير السباعي	١٧٦ - بشير السباعي
١٧٧ - محمد محمد الخطابي	ت. محمد محمد الخطابي	١٧٧ - محمد محمد الخطابي
١٧٨ - فاطمة عبد الله محمود	ت. فاطمة عبد الله محمود	١٧٨ - فاطمة عبد الله محمود
١٧٩ - خليل كلفت	ت. خليل كلفت	١٧٩ - خليل كلفت
١٨٠ - أحمد مرسى	ت. أحمد مرسى	١٨٠ - أحمد مرسى
١٨١ - م. التلمساني	ت. م. التلمساني	١٨١ - م. التلمساني
١٨٢ - عبد العزيز بقوش	ت. عبد العزيز بقوش	١٨٢ - عبد العزيز بقوش
١٨٣ - بشير السباعي	ت. بشير السباعي	١٨٣ - بشير السباعي
١٨٤ - إبراهيم فتحى	ت. إبراهيم فتحى	١٨٤ - إبراهيم فتحى
١٨٥ - حسين ببيوى	ت. حسين ببيوى	١٨٥ - حسين ببيوى
١٨٦ - زيدان عبد العظيم زيدان	ت. زيدان عبد العظيم زيدان	١٨٦ - زيدان عبد العظيم زيدان
١٨٧ - صلاح عبد العزيز محجوب	ت. صلاح عبد العزيز محجوب	١٨٧ - صلاح عبد العزيز محجوب
١٨٨ - مجموعة من المترجمين	ت. مجموعة من المترجمين	١٨٨ - مجموعة من المترجمين
١٨٩ - نبيل سعد	ت. نبيل سعد	١٨٩ - نبيل سعد
١٩٠ - سمير المصانفة	ت. سمير المصانفة	١٩٠ - سمير المصانفة
١٩١ - محمد محمود أبو غدير	ت. محمد محمود أبو غدير	١٩١ - محمد محمود أبو غدير
١٩٢ - شكرى محمد عياد	ت. شكرى محمد عياد	١٩٢ - شكرى محمد عياد
١٩٣ - شكرى محمد عياد	ت. شكرى محمد عياد	١٩٣ - شكرى محمد عياد
١٩٤ - شكرى محمد عياد	ت. شكرى محمد عياد	١٩٤ - شكرى محمد عياد

## ( نحت الطبع )

الجانِب العِني للفسفة	النقد الأدبي الأمريكي
الولاية	موت الأب
مختارات من الشعر اليوناني الحديث	عن الذباب والفقران والبشر
جان كوكو على شاشة السينما	العولة والتحرير
الأرضة	حجر الشمس
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة	علم اجتماع الطوم
الغنف والنبوة	الطريق
العصى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)	الكلام رأسمال
وضع حد	مهاورات كوتفوشويس
التليفزيون في الحياة اليومية	رحلة إبراهيم بيك
أنطوان تشيخوف	قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان
تاريخ النقد الأدبي الحديث (الجزء الرابع)	شتاء ٨٤
الإسلام في السودان	الشعر والشاعرية
العربي في الأدب الإسرائيلي	ديوان شمس
ضحايا التنمية	عامل المنجم
المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	مصر أرض الوادي
فن الرواية	الترافيل أو الجيل الجديد
ما يعد المعلومات	سحر مصر
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	أسفار العهد القديم
المهلة الأخيرة	
الهيولية تصنع علماً جديداً	
مختارات من النقد الأنجلو - أمريكي	









